Heft 181.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE NIEDERSÄCHSISCHEN MITTELALTERLICHEN CHORGESTÜHLE

VON

V. CURT HABICHT

MIT 32 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1915

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
171. HEFT.

BEITRÄGE
ZUR NIEDERSÄCHSISCHEN KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON

PRIVATDOZENT DR. V. C. HABICHT

BAND 1:

DIE NIEDERSÄCHSISCHEN MITTELALTERLICHEN CHORGESTÜHLE

VON

V. CURT HABICHT

MIT 32 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. Ed. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1915

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V

I. Kapitel: Beschreibender Teil 1

II. Kapitel: Kunsthistorische Untersuchung 36

1. Die Entwicklung des Aufbaus 37

2. Die Entwicklung der Wangenform 52

3. Die Entwicklung der Ornamentik 56

1. Die Säulen 56

2. Die Entwicklung des Blattwerks 58

III. Kapitel: Die Entwicklung der Plastik 64

IV Kapitel: Das Wesen der niedersächsischen Plastik 116

Ikonographischer Teil 119

Formaler Teil 129

V. Kapitel: Die Bedeutung der Gestühlsplastik innerhalb der niedersächsischen Plastik 142

Register 149

Verzeichnis der Abbildungen 153

Zusätze und Berichtigungen 157

VORWORT.

Seit dem Erscheinen meiner Arbeit über das Chorgestühl des Domes zu Bremen habe ich mich fast ausschließlich mit der mittelalterlichen niedersächsischen Kunst befaßt. Der Mangel an neueren Untersuchungen ließ in mir bald den Plan reifen, eine Folge: „Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte", herauszugeben. Von den in Angriff genommenen Arbeiten konnte die vorliegende zuerst zum Abschluß gebracht werden, weil die Zusammenstellung des Materiales nicht den gleichen Schwierigkeiten begegnete wie bei scheinbar viel leichter erreichbarem. Keiner der großen niedersächsischen Verlage konnte sich — des Krieges wegen — zur Drucklegung entschließen. Ich bin deshalb dem Verlage Heitz und Mündel in Straßburg zu Danke verpflichtet für die Bereitwilligkeit, mit der er das Buch annahm und auf meinen Plan der „Beiträge" einging.

Eine lückenlose Zusammenstellung sämtlicher Chorgestühle ist eine Aufgabe, die den dazu nötigen Aufwand an Zeit, Mühe und Kosten kaum lohnen würde. Ueberdies konnte es sich bei der erstmaligen Behandlung eines unbearbeiteten Gebietes zunächst nur um die Darstellung der Entwicklung handeln. Aus diesem Grunde sind nebensächliche Werke, vor allem solche ohne jeden figürlichen Schmuck und solche, die ohne Bedeutung für die Entwicklung des Aufbaus geblieben sind, entweder gar nicht oder nur andeutungsweise behandelt worden.

Ferner mußte eine Einschränkung des niedersächsischen Gebietes selbst vorgenommen werden. Denn die Grenzen, wie

man sie nach Sprache, Stamm, Wohnhaus usw. zu ziehen pflegt, sind viel zu weit gesteckte, als daß sie den klar scheidbaren künstlerischen Sondergebieten entsprechen könnten. Ich habe deshalb Westfalen und den Oberrhein, die den, auch längst anerkannten Anspruch auf eigene Schulen erheben können und die mit den übrigen Teilen Niedersachsens kunstgeschichtlich keinesfalls zusammengebracht werden können, gänzlich ausgeschieden. Innerhalb des dann noch bleibenden Komplexes wurden Schleswig-Holstein und Vorpommern zurückgestellt, weil es kein Zweifel sein kann, daß die Gestühle dieser Gegenden in den Gang der Entwicklung nicht eingegriffen haben.

Meine Untersuchung bietet also im wesentlichen eine Darstellung der Gestühle in der jetzigen Provinz Hannover, im Herzogtum Braunschweig, in den Großherzogtümern Oldenburg und Mecklenburg-Schwerin, in den Fürstentümern Lippe-Detmold und Schaumburg-Lippe und im Hansagebiete.

Die von der Wissenschaft seither stark vernachlässigte niedersächsische Kunst besitzt zweifellos eine weit größere Bedeutung innerhalb der mittelalterlichen deutschen Kunst, als man seither annahm.

Es kommt noch ein weiterer Umstand dazu, der es wünschenswert erscheinen läßt, gerade dies Gebiet zu bearbeiten. Kaum anderswo hat eine derart starke Entfremdung der Kunstwerke stattgefunden wie in Niedersachsen. All diese weit zerstreuten Werke wird aber erst eine genauere Kenntnis vom Wesen der niedersächsischen Kunst wieder als zu dieser zugehörige erkennen können. Hinsichtlich der weiteren Feststellung entfremdeter Plastiken will dieses Buch eine Hülfe bieten. Daß die nordischen Museen, besonders die von Kopenhagen und Stockholm, reiche Bestände an niedersächsischer Kunst aufweisen, ist bekannt, aber noch nie zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht worden. Weniger bekannt und der Mitteilung deshalb wert ist die Tatsache, daß die Engländer besonders aus niedersächsischen Gebieten bis in die jüngste

Zeit Kunstwerke aufgekauft haben. Z. T. werden diese Arbeiten in den Museen als niedersächsische wieder festzustellen und der Forschung wieder zugänglich zu machen sein. Aber ein sehr großer Teil befindet sich in englischem Privatbesitz und hier werden sich die Möglichkeiten zur Eruierung der Provenienz wohl nicht so leicht bewerkstelligen lassen. Der keine Hindernisse kennenden Wissenschaft sei dieser Wink aber dennoch wenn vielleicht auch vorerst nur als frommer Wunsch gegeben.

Eine vertiefte Kenntnis der niedersächsischen Kunst wird aber gewiß auch bald dazu gelangen, manches als „kölnisch" oder „westfälisch" in den Museen eingereihte Werk genauer zu bestimmen und es damit der Wissenschaft erst recht eigentlich faßbar zu machen.

Ich habe zum Schlusse die Pflicht, den von mir aufgesuchten Vorständen der Museen, Bibliotheken, Archive und Pfarrämter meinen ergebensten Dank auszusprechen. Besonders verpflichtet bin ich den Herren: Architekt Fr. Krüger, Lüneburg, Museumsdirektor Prof. Dr. Schaefer, Lübeck, Dr. Bruns, Lübeck, Prof. Feise, Einbeck, Museumsdirektor Geh. Rat Prof. Dr. P. J. Meier in Braunschweig, Domdechant Müller in Osnabrück, Dr. Seelmeyer in Hildesheim und Museumsdirektor Prof. Dr. Josephi in Schwerin.

Bei der Beschaffung der Photographien haben mich in freundlichster Weise unterstützt: Herr Geh. Baurat Prof. Mohrmann, Hannover; Herr Landeskonservator Prof. Siebern, Hannover; die Bärensprungsche Hofbuchdruckerei in Schwerin, Herr Dr. Crome, Göttingen, und Herr Dr. Fr. Stoedtner, Berlin.

Meinen besonderen und ergebensten Dank statte ich hiermit Sr. Exc. dem Herrn Minister der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten ab, der mir durch wohlwollende Bewilligung einer Beihülfe die Drucklegung des Buches erst ermöglichte.

V. CURT HABICHT.

I. Kapitel.

Beschreibender Teil.

Die niedersächsische Kunst des Mittelalters gleicht einer Ruine. Die Gründe dafür liegen vornehmlich in zwei Umständen. Nirgendwo sonst kam der rationalistische Zug des Protestantismus einer inneren Veranlagung so entgegen wie hier. Die kalte und verstandesmäßige Charakteranlage blickte mit überheblichem Stolze auf die Zeit des «Papismus» und alle Erzeugnisse, die an die warme und sinnliche Glut dieses Glaubens gemahnten, waren ihr ein Aergernis. Was Wunder, daß man da — bis tief ins 19. Jahrhundert hinein — rücksichtslos beseitigte, was nur irgendwie an den «abergläubischen Götzendienst» erinnerte. Aber damit nicht genug. Die wie durch ein Wunder erhalten gebliebenen Denkmäler gerieten fast sämtlich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in die Hände von Restauratoren, die mit der größten Willkür und einer unerträglichen Art von Besserwisserei mit ihnen umgingen. Ueberall grinsen uns die philiströsen Schönheitsideale des 19. Jahrhunderts an den «restaurierten» Werken entgegen und eine selbstherrliche Bekundung des Wissens vom Wesen der Gotik, die man für die allein richtige hielt.

Diese Umstände lassen es begreiflich erscheinen, warum die wahre mittelalterliche Kunst Niedersachsens seither nicht die verdiente Beachtung gefunden hat und warum sie Be-

arbeiter abschreckte. Und doch, wenn es auch schwerer ist wie in dem glücklicheren Franken oder Schwaben sich ein historisch zuverlässiges Bild zu machen, so muß diese Arbeit geleistet werden. Denn einmal kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das Beste und Höchste, was die Niedersachsen je geleistet haben, in ihrer mittelalterlichen Kunst beschlossen liegt, und dann, daß es gerade jetzt an der Zeit ist, uns unserer Kulturdenkmäler bewußt zu werden. Aus der Art der Erhaltung ergibt sich aber gerade hier mit besonderem Nachdruck die Notwendigkeit, Altes von Neuem zu scheiden und genau über den Befund zu berichten. Ich glaube deshalb der nachfolgenden Beschreibungen wenigstens der wichtigsten Gestühle als einer Art Berichtes über den Tatsachenbefund keinesfalls entbehren zu können. Die Anordnung geschieht nach chronologischen Rücksichten, die im einzeln in den folgenden Kapiteln ihre Erhärtung finden sollen.

Ratzeburg. Dom.

Die Reste des romanischen Gestühles, das auseinandergesägt worden war und als Fußleisten für die Sitzbänke der Kirchenstühle diente, sind 1864 neu zusammengestellt worden. Auf der Nord- und Südseite des hohen Chores stehen je 10 Bänke, die nach dem 5. Sitze durch eine Türe unterbrochen sind. Von diesen sind alt die Zwischenbacken 2, 3, 7, 8, 9 der Südseite (von Osten nach Westen) und 2, 3, 4, 7, 8 der Nordseite (von Osten nach Westen). Auch einige der Armlehnen sind vom alten Gestühle übernommen. Von den Ein- und Ausgangswangen, Rückwänden, Sitzen und Miserikordien ist nichts mehr erhalten. Die Zwischenbacken sind sämtlich stark abgerieben und zum Teil vom Wurm zerfressen.

Maße: hoch 1,015 m, breit 11,2 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1150.

Literatur: zusammengefaßt bei H. Reiners: Die Rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Straßburg, 1909, p. 19[1].

Loccum, ehemalige Cisterzienserkirche.

Das Gestühl wurde 1848 von Hase restauriert, der lettnerartige Abschluß auf der Westseite beseitigt und ziemlich willkürlich neu zusammengesetzt. Alte Teile sind: die Ein- und Ausgangswangen der Vorder- und Rückreihen der Epistel- und Evangelienseite, die Miserikordien, die Knäufe an den Zwischenbacken und die oberen Aufsätze der Rückwände. Neu sind: Die Rückwände selbst, die Sitze und die linke Hälfte der großen Eingangswange der Epistelseite.

Maße: Vgl. U. Hölscher und W. Uhlhorn: Kloster Loccum. Hannover und Leipzig, 1913.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1250.

Literatur: H. W. H. Mithoff: Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen, Bd. I, Hannover 1871, p. 126. — U. Hölscher und W. Uhlhorn: a. a. O., p. 55 ff.

Poehlde, ehemalige Prämonstratenserkirche.

An Ort und Stelle werden 12 Reliefs aufbewahrt, die unter Spitzbögen die Brustbilder von Propheten und Aposteln tragen. Sie sind an den Emporen aufgehängt und stellen dar: 1. den hl. Matthäus, 2. hl. Philippus, 3. hl. Bartholomäus, 4. hl. Jakobus minor, 5. Moses, 6. David, 7. Ezechiel, 8. Daniel, 9. Jonas, 10. Micha, 11. Habakuk, 12. Malachias. Sie sind aus Eichenholz gefertigt, gut erhalten und in modernen Holzrahmen eingelassen.

Maße: hoch 62 cm, breit 67 cm.

---

[1] Ich führe die ältere, von H. Reiners; a. a. O. zusammengestellte Literatur auch im folgenden nicht nocheinmal auf.

Der größere Teil des Gestühles befindet sich im Provinzial-Museum Hannover (Welfen-Mus. Nr. 23, 44—54). Es sind 5 Wangen und 5 Oberteile mit Figuren, die ich der Einfachheit halber nummeriere: 1. Wange mit Maßwerkdekoration, 2. Wange mit Verkündigung, 3. Wange mit arbeitendem Mönche, 4. Wange mit Synagoge, 5. Wange mit König Heinrich, 6. Relief mit Vollfigur Christi, 7. Relief mit Vollfigur Johannis des Täufers, 8. Relief mit Vollfigur Mariä, 9. Relief mit Vollfigur Johannis des Evangelisten, 10. Relief mit hl. Servatius.

Maße: Wange 1: hoch 1,47 cm, breit 53,9 cm.
Wange 2: hoch 1,37 cm, breit 62,7 cm.
Wange 3: hoch 1,45 cm, breit 59,9 cm.
Wange 4: hoch 1,44 cm, breit 51,9 cm.
Wange 5: hoch 1,52 cm, breit 58,5 cm.

Reliefs 6 bis 10 hoch ca. 90 cm, breit ca. 30 cm; modern übermalt.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1280—90 (nach Letzner: 1284).

Literatur: Johannis Letzneri Herdesiani: Drittes Buch der Braunschweigischen-Lüneburgischen und Göttingischen Chroniken (Hs. XXIII 227[a] der Kgl. Prov. Bibl. Hannover) p. 1235—1237. — H. W. H. Mithoff: a. a. O., Bd. II, Hannover 1873, p. 178.

Einbeck. Stiftskirche St. Alexander.

Das einreihige, neunsitzige Gestühl steht auf beiden Seiten des hohen Chores und ist gut erhalten. Der künstlerische Schmuck besteht in den 4 großen Wangen, den Knäufen der Zwischenbacken und den Miserikordien. Die Rückwände sind durch Halbsäulen in 9 Nischen mit Spitzbögen gegliedert, in deren Zwickeln Türmchen eingefügt sind.

Material: Eichenholz, modern überstrichen.

Maße: Wangen: hoch 2,63 m, breit 52 cm.

Zeit: 1288 laut Inschrift: Anno Dni. M.CC.LXXXVIII Dux Henricus has sedes ordinavit. (Westlicher Teil der Rückwand der Epistelseite.)

Literatur: Letzner: a. a. O. p. 246; Mithoff: a. a. O. Bd. II, p. 39; W. H. Friese: Einbeck und seine Umgebung. Einbeck, o. J., p. 38.

Ilfeld, ehemalige Prämonstratenserklosterkirche.

Im Chor stehen auf der Nord- und Südseite je ein modern zusammengesetzter Dreisitz, im Langhaus (Nordostseite) ein Viersitz mit Vorderwand. Im Chor sind 4 alte Zwischenbacken und alte Armlehnen verwandt, Rückseiten und Sitze sind neu. Die Ein- und Ausgangswangen des Viersitzes sind ergänzt (neu). Die drei Zwischenbacken sind alt. An dem modernen vorderen Abschlußbrett sind 8 Miserikordien der Klappsitze des alten Gestühles medaillonartig eingelassen. Sie stellen von Westen nach Osten dar: 1. einen Zimmermann, 2. einen Metzger, 3. einen Bogenschützen, 4. einen Drescher, 5. einen Widder, 6. einen Schnitter, 7. einen Bauern (Viehbauern), 8. zwei Fische.

Maße der Zwischenbacken: Höhe 98 cm; Breite 49 cm.

Maße der Miserikordien: Durchmesser ca. 20 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1290.

Literatur: Mithoff: a. a. O., Bd. II, p. 114.

Amelungsborn, ehemalige Cisterzienserklosterkirche.

Levitenstuhl, einreihig, auf Südseite des Chores zwischen 3 und 4 Pfeiler. Auf den weitvortretenden Armlehnen erheben sich Zwischenwände, deren Vorderkanten aus-

gebuchtet sind und in Flachreliefs von links nach rechts zeigen: 1. betenden Mönch, 2. Simson mit dem Löwen, 3. Fuchs in Mönchsgewand, 4. Blattornament. Die darauf aufsitzenden Konsolen sind mit Blattwerk verziert, innerhalb dessen von links nach rechts erscheinen: 1. Fratze, 2. Fratze, 3. kriechende Gestalt, 4. Fratze. Drei Wimperge und drei Tabernakel bilden den oberen Abschluß. Auf der östlichsten Konsole steht die Vollfigur des hl. Bernhard.

Auf der Rückseite erscheinen in drei durch die durchgeführten Seitenbacken gebildeten Feldern links: Jakobus der Aeltere, in der Mitte Maßwerkdekoration und Köpfe der Synagoga und Ecclesia, rechts: unter Spitzbogennischen Petrus und Paulus, Paulus mit Spruchband: video domin i. celo, oben Christuskopf.

Maße: hoch ca. 4 m, breit 3,86 m.

Hl. Bernhard: hoch 1,12 m, breit 37 cm.

Material: Roter Sandstein, Holzsitze modern.

Zeit: ca. 1330.

Literatur: Fr. K. Steinacker: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Holzminden. Wolfenbüttel 1907, p. 133 ff.

Lübeck, Dom.

Levitenstuhl: Auf Südseite des Chores neben dem Hochaltare. Geschnitzte Seitenwangen und hoher architektonischer Aufbau von schlanken Säulchen getragen.

Westliche Wange: Unter Spitzbogennischen Flachreliefs der Vollfiguren eines Bischofs und eines barhäuptigen Ritters (Bischof Heinrich I. Woltorp und Heinrich der Löwe). Darüber Bestiarien und Diakon.

Oestliche Wange: Unten Taufe Christi, links Engel, Mitte Christus, rechts Johannes der Täufer, darüber Baum aus Felsen wachsend.

Maße: rechte Wange: hoch 3,68 m, breit 0,75 m.
linke Wange: hoch 3,225 m, breit 0,75.
Zeit: ca. 1330—40.
Material: Eichenholz.
Literatur: Th. Hach: Der Dom zu Lübeck, Berlin, o. J., p. 30.

Lübeck, Dom.

Viersitz an Rückwand des Lettners. Der Stuhl stammt aus zwei verschiedenen Perioden. Die beiden Wangen, die Sitze und die 3 Zwischenbacken gehören dem 14. Jahrhundert an, während die Rückwand und der Baldachin um 1500 entstanden sind. Die älteren Teile rühren vermutlich von dem ehemaligen Chorgestühle her.

Linke Wange: Von oben nach unten sind darauf dargestellt: Christus als Weltrichter, Errichtung der ehernen Schlange, Josua und Kaleb mit der Weintraube, Opfer Isaaks und Kain und Abel.

Rechte Wange: Die Vorderkante ist geschweift gebildet und mit einer durchbrochen gearbeiteten Weinlaubranke verziert. Auf der weiteren Fläche ist ein wurzelfreier Baum dargestellt.

Maße: hoch 3,18 m, breit 76 cm.
Zeit: ca. 1330—40.
Material: Eichenholz.
Literatur: Th. Hach: a. a. O., p. 30.

Lübeck, Dom.

Viersitz neben Levitenstuhl auf hohem Chor. Die Wangen sind schlicht gehalten und tragen als Verzierungen lediglich vollplastische Schnitzereien auf den oberen Kanten. Links zwei mit den Rücken aneinander zugewandte Bestiarien, zwischen ihnen ein Baum mit 2 Vögeln; rechts ebenso:

in Mitte Eichbaum mit Tieren. Die Knollen der Zwischenbacken sind mit drei menschlichen Köpfen verziert.

Maße: Wangen: hoch 1,685 m, breit 55 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1330—40.

Literatur: Fr. Th. Hach: a. a. O., p. 31.

Lübeck, Katharinenkirche.

Chorgestühl auf dem hohen Chore. Auf beiden Seiten rechtwinklig zueinander einreihiges Gestühl mit 4 Sitzen auf der Westseite, 18 auf der Nord- und 17 auf der Südseite:

Nordseite: Eingangswange: zweiteilig mit Maßwerkverzierungen. Innen glatt.

Ausgangswange: Freigebildeter Drache mit Laubwerk. Innen glatt.

Südseite: Eingangswange: Außen 2 Rundmedaillons mit musizierenden Bestiarien. Innen glatt.

Ausgangswange: Wie Nordostseite.

Maße: Eingangswangen: hoch 2,58 m, breit 68,5 cm.
Ausgangswangen: hoch 3,15 m, breit 66 cm.

Material: Eichenholz, schlecht erhalten.

Zeit: ca. 1350.

Literatur: —

Osnabrück, Johanniskirche.

Zweisitz auf Südseite des Chores. Zweireihig. Eingangswange der Vorderseite Unterteil glatt, oben ein Hase, der von einem Hund gebissen wird. Eingangswange der Rückreihe, zweiteilig; unten Dreipaß und Rosette, oben durchbrochen gearbeiteter Löwe in Weinlaubranke.

Die Ausgangswangen sind unverziert.

Maße: Eingangswange der Vorderseite: hoch 89,5 cm, breit 68 cm. Eingangswange der Rückreihe: hoch 166,5 cm, breit 60,2 cm.

Material: Eichenholz, überstrichen.

Zeit: ca. 1350.

Literatur: Fr. H. Siebern und E. Fink: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Bd. IV, 1 und 2: Osnabrück, Hannover 1907, p. 102.

Osnabrück, Johanniskirche.

Fünfsitz auf Nordseite des Chores. Zweireihig.

Eingangswange der Vorderreihe wie bei dem Zweisitz der Südseite. Oben Bestiarie mit offenem Maul, Flügeln und erhobenem Schwanz.

Eingangswange der Rückreihe: Zweiteilig. Unten Dreipaß und Fratze. Oben durchbrochen gebildeter Eförmiger Abschluß mit Drachen und Hahn in Blattwerk.

Die Ausgangswangen sind unverziert.

Maße wie bei Südseite.

Material: Eichenholz, überstrichen.

Zeit: ca. 1350.

Literatur: Fr. H. Siebern und E. Fink: a. a. O., p. 102 und Fig. 117.

Doberan, ehemalige Cisterzienserklosterkirche.

Die sämtlichen vorhandenen Gestühle befinden sich nicht mehr im ursprünglichen Zustande. Der Bestand verteilt sich auf: 1. den Levitenstuhl, 2. das Gestühl im Langhaus, 3. Reste.

1. Levitenstuhl auf Südseite des Hochchores, einreihig und dreisitzig. Der Teil von den Armlehnen nach oben ist eine Kopie des jetzt in der katholischen Kirche zu Lud-

wigslust befindlichen Originals. Als Schmuck dient lediglich erhabene Blattwerkschnitzerei.

Maße: Zwischenbacken: hoch 1,08 m, breit 72,5 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1360—70.

Literatur: Fr. Schlie: Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, Bd. III, Schwerin 1900, p. 623.

2. Das Gestühl des Langhauses wird in seinem östlichen Teile als Mönchs-, auf dem westlichen als Konversenstuhl bezeichnet. Die Ergänzungen und Erneuerungen werde ich bei den Einzelteilen namhaft machen.

Südseite: Mönchsgestühl. 24 Sitze, die 6 westlichsten sind im oberen Teil als Fürstenstuhl ausgebaut.

Gr. Eingangswange (Osten), im unteren Teile außen 6 Weinlaubblätter, oben Weinlaubrankenwerk und als Abschluß Kreuzblume. Innen glatt.

Ausgangswange modern.

Konversengestühl 26 Sitze.

Gr. Eingangswange: Unten Drache mit Weinlaub, oben Fuchs mit Distelblattwerk und im Giebel Bestiarie mit Weinlaub. Innen glatt.

Ausgangswange: Unten unter Spruchband Teufel und Mönch. Der Teufel hält sein Spruchband in der Linken, mit der Rechten faßt er den Mönch am Gewand. Er fragt: Quid facis hic frater vade mecum. Der Mönch antwortet: Nil in me reperies mali cruenta bestia. Von der Mitte des Spruchbandes wachsen die verschlungenen Stämme eines Feigen- und Eichbaums auf, deren Blattwerk und Früchte die Flächen füllen. In dem ausgebuchteten Oberteil ein Adler.

Der baldachinartige obere Abschluß ist nur über den Sitzen 1—10 (von Ost nach West) alt. Hier erscheinen in den beiden ersten Medaillons ein König mit Spruchband und ein barhäuptiger bärtiger Prophet mit Spruchband.

Zwischen jedem einzelnen Sitz befindet sich ein Zwischenbrett, das von der Armlehne nach oben verläuft, geschweift und mit Blattknollen verziert ist.

Die Sitze und Armlehnen sind schlicht.

Rückwände und oberer innerer, schräger Abschluß sind alt.

Nordseite: Die Anordnung und Einzelteile wie Sitze, Baldachin, Rückwände sind wie auf der Südseite.

Mönchsgestühl: Im 3. und 4. Sitz von Westen ist oben eine moderne Kanzel eingebaut.

Eingangswange: Dreiteilig. Unten Bestiarie mit Weinlaub, darüber Reliefs der Vollfiguren der Heiligen Bernhard und Benedikt unter Spitzbogennischen; weiter nach oben: Verkündigung unter Dreipaßbögen. Die Wange schließt mit einem spitzen, innen mit Maßwerk verzierten Dreiecksgiebel ab. An den Seiten stehen hohe Fialen. Innen glatt.

Ausgangswange: Zweiteilig: Unten Blattwerk in 4 Reihen von je 4 medaillonartig gelegten Zweigen, darüber hohes Feld mit wurzelfreiem Baum, in dessen Krone der Pelikan erscheint. Oberer Abschluß ähnlich wie bei Eingangswange. Innen glatt, bis auf Rechteck mit Blattwerk.

Konversengestühl: Eingangswange: Zweiteilig: unten unter Eichbaum Löwe, seine beiden Jungen zum Leben erweckend; darüber Bestiarie, aus deren Maul Weinlaub aufwächst. Oberer Abschluß: Dreiecksgiebel mit Fialen.

Ausgangswange: Zweiteilig: unten je 4 Paare medaillonartig gelegter Aeste mit Blattwerk, oben wurzelfreier Baum. Oberer Abschluß geschweift; darin vollplastisch gebildeter Pelikan.

Die Reste finden sich zunächst in einer Art Nische auf der Rückseite des nördlichen Gestühles:

1. Wange zweiteilig: unten Rosette mit Weinlaub, oben Vierpaß mit Adler, der einen Fisch in den Fängen trägt, und Blattwerk. Innen glatt.

2. Drei obere Aufsätze mit Dreiecksgiebeln und Fialen.

3. Ferner steht im westlichen Langhaus auf Nordseite zwischen 2. und 3. Pfeiler ein Wangenrest: auf ihm ist ein Baum dargestellt, dessen Stamm in 6 Medaillons gebogen ist, in denen von unten nach oben erscheinen: 1. Blüten und Blattwerk, 2. dasselbe, 3. Henne, 4. Brustbild eines Mannes, 5. Blüte, 6. Brustbild eines Mannes. Als oberer Abschluß dient eine reich gestaltete Kreuzblume.

4. Außerdem steht hier ein einzelner Pfeiler, von quadratischem Querschnitt, in dessen Kapitell je eine Bestiarie angebracht ist und der mit einem vollplastischen sitzenden Vogel (Taube ?) abschließt:

Maße: Südseite: Mönchsgestühl: Eingangswange hoch ca. 4 m, breit 77,7 cm.

Konversengestühl: Eingangswange hoch ca. 4 m, breit 64,5 cm ; Ausgangswange hoch 2,96 m, breit 75,6 cm.

Nordseite: Mönchsgestühl: Eingangswange hoch ca. 4 m, breit 75,5 cm; Ausgangswange hoch ca. 4 m, breit 85 cm.

Konversengestühl: Eingangswange hoch ca. 3,90 m, breit 83 cm ; Ausgangswange hoch 2,77 m, breit 69 cm.

Rest 1. hoch 2,24 m, breit 53,5 cm.

Rest 2. hoch 1,47 m, breit 69 cm.

Rest 3. hoch 3,29 m, breit 29,5 cm.

Material: durchgängig Eichenholz.

Zeit: ca. 1360—70.

Literatur: Ludwig Dolberg: Zur Kunst der Cisterzienser mit besonderer Rücksicht auf deren Werke in der Abtei Doberan. (Stud. und Mitt. aus dem Benediktiner- und Cisterzienser-Orden, Band X.) — Fr. Schlie: Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, Bd. III, Schwerin 1900, p. 613 ff.

Ratzeburg, Dom.

Stuhl auf Südseite des hohen Chores. Aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt. Die Wangen stammen aus dem 14., der Baldachin aus dem 15. und die Sitze und Vorderseite aus dem 19. Jahrhundert.

Linke Wange: Der obere Aufsatz stammt aus dem 15. Jahrhundert. Der untere Teil zeigt außen einen wurzelfreien Baum und darunter die Vollfigur eines Bischofs in Relief. Innenseite glatt.

Rechte Wange wie linke. In dem Wangenfelde ist die Wurzel Jesse dargestellt.

Maße: Wangen: hoch 2,27 m, breit 68,3 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1370.

Literatur: Fr. W. J. Rickmann: Die Domkirche zu Ratzeburg. Ratzeburg 1881, p. 57.

Verden, Dom.

Levitenstuhl. Als Bank umgearbeitet.

Alt sind die Seitenwangen und der größte Teil des Baldachins.

Linke Wange: Unterer Teil mit vier Vierpässen, oberer durchbrochen gearbeitet. Unter einem Spitzbogen Medaillon mit Vierpaß, zwei Spitzbogennischen, an deren Mittelpfosten ein Feigenbaum aufwächst. In den Seiten vollplastisch gearbeitetes Feigenbaumwerk und Brustbilder von Figuren in medaillonartigen Ranken. Die Figuren stellen dar: Adam und Eva, Simson und Delila; David und Bathseba, Ahasver und Esther. Am geschlossenen Dreiecksgiebel: Pelikan in Rundmedaillon.

Rechte Wange: Anordnung wie vorher. Weinlaubwerk. Figuren stellen dar von unten nach oben: 1. Teufel, 2. Bauer mit Pflug, 3. Bauer mit Dreschflegel, 4. Dienstmann

mit Lanzenschild, 5. Ritter, 6. Gelehrter, 7. Geistlicher, 8. Christus. Am Dreiecksgiebel Löwe mit Jungen.

Die vorderen Abschlußgiebel des Baldachins sind in Dreiecksform aufgebaut, an den Seiten mit Krabben besetzt und endigen in Kreuzblumen. Sie werden durch schlanke Fialen gerahmt.

Links: In der Mitte Dreipaß mit Brustbild eines Bischofs. In den Kehlungen des unteren Spitzbogens weihrauchfässerschwingende Engel. In den Zwickeln darüber Bestiarien.

Mitte: Brustbild Christi in der Mandorla. In den Zwickeln unten zwei Evangelistensymbole, oben Taube des hl. Geistes, die beiden anderen Evangelistensymbole an den oberen Kanten des Giebels. In den Kehlungen des unteren Spitzgiebels je ein Engel mit Marterwerkzeugen.

Rechts: Anordnung wie links. In Dreipaß: Brustbild der hl. Dorothea.

Die innere Rückwand wird durch 2 Säulenbündel in 3 Felder geteilt. Unten Streifen mit je 2 Bestiarien. Oben in der Mitte Brustbild eines Priesters, rechts und links solche von Diakonen.

Material: Eichenholz.

Maße: hoch 4 m, breit 2,55 m, tief 0,86 m.

Zeit: um 1360—70.

Literatur: H. Siebern und Chr. Wallmann: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. V. Reg.-Bzk. Stade. 1. Verden, Rotenburg u. Zeven, Hannover 1908, p. 65 ff.

Scharnebeck, ehemalige Klosterkirche.

Chorgestühl auf Nord- und Südseite des Chores und Reste im Chore. Das Gestühl ist modern zusammengesetzt. Alt sind nur die Wangen, Reste der Vorderreihewangen, der Zwischenbretter und ornamentaler Teile. Zu dem neuen Gestühle sind zwei alte hohe Eingangswangen verwandt. Zwei

Ausgangswangen stehen jetzt an der Nord- und Südseite des Chores mit ihren Rückseiten an die Wand angelehnt. Auf den Kirchenbänken befinden sich in moderne Rahmen eingelassen am östlichen Teile je zwei Wangenabschlüsse (vermutlich von den Vorderreihen des Gestühles) und in der Mitte, sowie auf den Emporen im ganzen 4 Zwischenbretter. Vier unbedeutende architektonische Reste sind in der Kirche aufgehängt.

Eingangswange der Südseite: Außen: Die Nischen des oberen, spitzgiebeligen Abschlusses sind leer, es folgt ein hochrechteckiges Feld mit Pelikan, Phönix und Kalandrius in Vierpässen. Zu unterst ist die Szene zwischen David und Goliath dargestellt. Die auf der Konsole der Schmalseite ehemals angebracht gewesene Figur ist verschwunden.

Innen: Oben Jonas und der Walfisch, unten Darstellung des Psalmwortes Sprüche Kap. XXX, Vers 18 u. 19. Auf der oberen Säule der Vorderkante ein sitzender Mann; an der Knolle der Sitzaussparung ein Hirsch.

Eingangswange der Nordseite: Außen: An den Nischen oben Verkündigung, im nächsten Feld Brustbilder von 4 Propheten in Weinlaubwerk, unten Abraham und Melchisedek. Die Figuren auf den oberen und unteren Säulchen der Schmalseiten sind verschwunden.

Innen: Den Propheten entsprechend Blattwerk, darunter 4 Nischen mit ausgesparter Malerei auf schwarzem Grunde von links nach rechts darstellend: Eichblatt, Kopf, Bestiarie, Distelblatt. Auf der Knolle Affe mit Horn.

1. Ausgangswange (auf Nordseite stehend). Unterer Teil in 4 Felder geteilt und mit Drei- und Vierpässen geschmückt. Oberteil durchbrochen. Zunächst zwei Spitzbogennischen mit Weinlaubwerk und 8 Vögeln, die Spruchbänder in den Schnäbeln halten. Darüber Rad mit Maßwerk. Zu oberst knieender Mönch in Dreipaß.

2. Ausgangswange (auf Südseite stehend). Unterer Teil wie 1. Ausgangswange. Oberteil durchbrochen. Zunächst zwei Spitzbogennischen mit Feigenlaubwerk und 8 Hunden und Hirschen, die Spruchbänder in den Mäulern halten. Maßwerkrad mit gekrönter Löwenbestiarie. Zu oberst knieender Mönch in Dreipaß.

Die Wangenreste der Vorderseite sind durchbrochen gearbeitet und zeigen stilisierte Löwen an den Vorderkanten und Blattwerk.

Die Zwichenbretter bestehen aus einem dreieckigen unteren Teile von hellerem Holze, und einem aus dunklerem Eichenholze auf die geschweifte Hypothenuse aufgelegten, mit Kugeln besetzten Teile, der in zwei Blattknollen ausläuft.

Maße: Eingangswange der Nordseite: hoch 4,32 m, breit 95,5 cm.

Eingangswange der Südseite: hoch 4,32 m, breit 86 cm.

1. Ausgangswange (an Nordwand): hoch 3,95 m, breit 90,5 cm.

2. Ausgangswange (an Südwand): hoch 3,97 m, breit 91,5 cm.

Wangenreste der Vorderreihe: hoch 79 cm, breit 58 cm.

Zwischenbretter: hoch 1,22 m, breit 45,5 cm.

Material: Eichenholz. Die Ausgangswangen sind modern gestrichen (weiß mit gelber Konturierung).

Zeit: ca. 1370.

Literatur: H. W. Mithoff: a. a. O. Bd. IV, p. 239. — Ferd. Benecke: Kloster Scharnebeck. Bremen 1905, p. 35. — Lüneburger Heimatbuch, herausgeg. von Otto u. Theodor Benecke, Bd. II. Bremen 1914, p. 132 ff. und p. 782.

Bücken, ehemalige Stiftskirche St. Materniani.

Chorgestühl auf Nord und Südseite des hohen Chores. Die Rückreihen beginnen jederseits mit einem an die

Ostseite des Vierungspfeilers angelehnten Sitze und verlaufen dann rechtwinklig hierzu mit 6 Sitzen in der Vorder- und Rückreihe. Auf der Nordseite ist alt nur die östliche Wange der Rückreihe. Auf der Epistelseite sind die Ein- und Ausgangswangen der Rückreihe und die westliche Wange der Vorderreihe alt. Die Restauration fand 1863—68 durch den Architekten Hotzen statt. Die oberen Aufsätze der hohen Wangen sind sämtlich ergänzt.

Oestliche Wange der Rückreihe der Nordseite: Die Wange ist außen in zwei Felder gegliedert. Das untere ist leer, im oberen sind ein Weinstock und in der linken unteren Ecke ein Mann mit Kiepe angebracht. Innen befindet sich über der Aussparung für die Armlehne ein Relief mit Josua und Kaleb. Auf der unteren Säule der Vorderseite sitzt ein cymbalspielender Engel.

Oestliche Wange der Rückreihe der Südseite: Außen unten glatt wie auf der Nordseite, oben Relief mit Blattwerk. Innen gleichfalls Blattwerk und in der unteren linken Ecke die Jungfrau mit dem Einhorn. An der Vorderkante orgelspielende Bestiarie.

Westliche Wange der Rückreihe der Südseite: Der untere Teil ist glatt, der obere durchbrochen gebildet. Hier befindet sich die vollplastisch gearbeitete Figur einer Frau, die aus einem Schneckengehäuse hervorsteigt und in beiden ausgebreiteten Händen Schellen hält. An der Vorderkante Affe in Mönchsgewand Gänsen predigend.

Westliche Wange der Vorderreihe der Südseite: Der untere Teil ist glatt. Im oberen Aufsatze befindet sich das Brustbild einer auf beiden Seiten gleich gebildeten Mädchenfigur, die in den erhobenen Händen Wappenschilder hält, von denen die westlichen Flächen leer sind, während im Osten der Reichsadler und ein Lilienwappen erscheinen.

Maße: Wangen der Rückreihen: hoch (ohne erneuerte Aufsätze) ca. 2 m, breit, ca. 51,5 cm.

Wangen der Vorderreihe: hoch 1,36 m, breit 38,3 cm.

Material: Sämtliche Teile aus Eichenholz.

Die Beschädigungen an den alten Wangen sind unbedeutend.

Zeit: ca. 1380.

Literatur: Kurze Erwähnungen bei: O. Klopp und Hotzen: Geschichte und Beschreibung der Stiftskirche St. Materniani zu Bücken. Hannover 1860, p. 16; H. W. H. Mithoff: Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen, Bd. V, Hannover 1878, p. 149; Aug. Freudenthal, Die Stiftskirche zu Bücken. Bremen 1890, p. 19.

Osnabrück, Johanniskirche.

Levitenstuhl auf der Südseite des Chores. Dreisitzig und einreihig.

Oestliche Wange: Außen: unten unter Spitzbogennische weibliche Heilige ohne Attribut. Im oberen, durchbrochenen Cförmigen Teile Moses vor dem feurigen Busche. Spruchband mit: Depone calceamenta de pedibus tuis locus in quo stas terra sancta est. Innen über Kielbogen ein Elefant.

Westliche Wange: Außen: unten unter Spitzbogennische Zacharias mit dem Spruchbande: Tu puer propheta altissimi voc. Oben, wie bei der östlichen Wange die Opferung Isaaks mit dem Spruchbande: Ne extendas manus super puerum. Innen unten: Löwe seine Jungen erweckend.

Die an die Wangen angelehnten äußeren und die freistehenden inneren Zwischenbretter sind geschwungen gebildet und enden in Laubknollen. Auf ihren Rückenden tragen sie kleine Vollfiguren und zwar von Osten nach Westen: 1. Abel mit Schaf, daneben Spruchband: Hic . Deus . oblatus . agnel-

lus . sit . tibi . gratus. 2. Ecclesia mit Siegesfahne in der Rechten und Kelch in der erhobenen Linken, daneben Spruchband: Me . de . peccatis . lavat . agnus . sanguine . gratis, 3. Synagoga mit Bockskopf in der Linken und zerbrochener Lanze in der Rechten, daneben Spruchband: Erroris . plena . sum . caeca . salutis . egena, 4. Kain mit Garbe, daneben Spruchband: Accipe . plasmator . imundus . quod . dat . arator.

Die Rückwand ist mit reichem Maßwerk verziert, wo innerhalb Vierpässen von Osten nach Westen erscheinen: 1. Pelikan, 2. Phönix, 3. Agnus mundi, 4. Adler, Junges der Sonne entgegentragend, 5. Kalandrius. In den Zwickeln Engel mit Marterwerkzeugen. Am oberen baldachinartigen Abschlußbrett füllen die Fünfpässe Reliefs sitzender Vollfiguren, und zwar von Osten nach Westen: 1. Johannes Ev. mit Spruchband: In principio erat verbum, 2. Maria, 3. Christus, 4. Johannes der Täufer, 5. Dethmarus mit Spruchband: Hoc . Dethmarus . ego . praesul . templum . tibi . lego.

Maße: hoch 2,93 m, breit 2,80 m, tief 0,76 m.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1380—90.

Literatur: H. Siebern und E. Fink: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Bd. IV, 1 und 2, Stadt Osnabrück. Hannover 1907, p. 111—113.

Hildesheim, Dom.

Chorgestühl auf Nord- und Südseite des Chores zweireihig, Vorderreihe mit 8, Hinterreihe mit 7 Sitzplätzen und einem an die Lettnerwand angelehnten. Die Westwangen sind durch den Einbau des Lettners von 1546 in ihren Oberteilen zerstört worden, die Außenseiten sind nicht zu sehen.

Die große Ausgangswange der Nordseite: Außen: zweiteilig, unten schlicht, oben durchbroche-

ner ↄförmiger Teil mit der Szene der Verkündigung. Im spitzgiebeligen oberen Abschluß: Hochrelief der Geburt Christi. Der als Baumstamm gebildete ↄförmige Teil ist mit starken Blättern belegt und mit den Brustbildern von je fünf, Spruchbänder haltenden Propheten verziert.

Die große Ausgangswange der Südseite: Anordnung wie auf der Nordseite. In der Nische Darstellung im Tempel, oben im Dreiecksgiebel: Anbetung der hl. 3 Könige.

Eingangswange der Rückreihe (Westen). Die Wangen sind oben abgebrochen, scheinen innen glatt gewesen zu sein, außen aber figürlichen Schmuck getragen zu haben. Beide Wangen sind jetzt zu Schränkchen eingerichtet. Unter dem der Südseite steht die Jahreszahl 515 (1515). Beide Wangen waren sicher nicht durchbrochen gearbeitet wie die der Ostseite.

Eckknäufe der Nordseite: Von Osten nach Westen: 1. bärtiger Prophet, 2. jugendlicher Ritter, 3. Moses mit einer Gesetzestafel, 4. Hund, 5. Moses mit einer Gesetzestafel, 6. jugendlicher Mann mit aufgeschlagenem Buch, 7. Prophet mit Schriftrolle. Am Lettnerwandsitz links: bärtiger Prophet mit Schriftrolle, rechts Bestiarie mit dickem menschlichem Kopfe.

Eckknäufe der Südseite: Von Osten nach Westen: 1. Moses mit einer Gesetzestafel, 2. Ritter in modischer Tracht, 3. bärtiger Prophet mit Schriftrolle, 4. Löwe, 5. jugendlicher Prophet mit Schriftrolle, 6. Ritter, 7. bärtiger Prophet. Am Lettnerwandsitz links: Frau mit Krausenhaube, rechts: Prophet. Die Dreiecksgiebel am Baldachin mit den Medaillons mit Propheten stammen auf der Südseite sämtlich aus einer späteren Zeit; die der Nordseite sind alt außer 1—3 (von Westen nach Osten) und 5. Die Miserikordien sind mit Blattschmuck verziert.

Maße: Ausgangswange der Nordseite: hoch 3,68 m, breit 64,5 m.

Ausgangswange der Südseite: hoch 3,64 m, breit 63,5 m.

Material: Eichenholz.

Zeit: Um 1380—1390.

Literatur: Ad. Zeller: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Bd. II/4. Hannover 1911, p. 64.

Osnabrück, Dom-Museum.

Chorgestühl der ehemaligen Dominikanerklosterkirche. Erhalten sind 7 Reste und zwar: 2 Wangen, 1 Wangenaufsatz und 4 Teile der ehemaligen Sitze des Gestühles.

Wange 1: Zweiteilig. Im unteren Teile: außen Spitzbogennische mit hl. Paulus, innen leer. Oben durchbrochen gearbeiteter ↄförmiger Teil mit Moses und Aaron vor der ehernen Schlange.

Wange 2: Anordnung wie bei 1, außen unten hl. Petrus (?), oben fehlen die Figuren; innen unten glatt.

Wange 3: Innerhalb Spitzbogennische: Jahel den Sissera tötend. Als oberer Abschluß dient Band mit Blattknollen an den Enden.

4. Dreisitz mit dicken Blattknollen an Zwischenbacken.

5. Im Nebenraum Zweisitz wie Nr. 4.

6. Im Nebenraum Zweisitz wie Nr. 4.

7. Unter dem Turm im Dom Viersitz wie Nr. 4. Fünf alte Zwischenbacken und Sitze; die westlichste Zwischenbacke ergänzt.

Maße: Wange 1: hoch 2,68 m (oben abgebrochen), breit 71,3 cm.

Wange 2: hoch 2,59 m (oben abgebrochen), breit 71 cm.

Wange 3: hoch 95 cm, breit 66,5 cm.

Bei 4—7: Sitzhöhe 42,5 cm, Sitztiefe 37,3 cm.

Material: Eichenholz, grau gestrichen.

Zeit: ca. 1410.

Literatur: H. Siebern und E. Fink: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Bd. IV 1 u. 2, p. 197.

Bremen, Dom.

Vom ehemaligen Gestühle sind 9 Wangen erhalten.

Wange 1 und 2: hoch 4,81 m, breit oben 70 cm, unten 82 cm.

Wange 3: hoch 3,30 m, breit 60 cm.

Wange 4: hoch 2,80 m, breit oben 55 cm, unten 62 cm.

Wange 5: hoch 3,24 m, breit 61 cm.

Wange 6 und 7: hoch 2,20 m, breit 70 cm.

Wange 8 und 9: hoch 2,20 m, breit 55 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1400—1405.

Literatur: V. C. Habicht: Das Chorgestühl des Domes zu Bremen. Repertorium für Kunstwissenchaft, Bd. XXXVI, p. 227.

Bremen, Gewerbemuseum.

Vom ehemaligen Ratsgestühle werden 4 Wangen im Gewerbemuseum aufbewahrt.

Maße: 1. Wange mit Karl dem Großen: hoch 2,33 m, breit 0,48 m.

2. Wange mit Willehard: hoch 2,24 m, breit 0,56 m.

3. Wange mit hl. Petrus: hoch 2,67 m, breit 0,57 m.

4. Wange mit hl. Paulus: hoch 2,22 m, breit 0,56 m.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1405—1410.

Literatur: Denkmale der Geschichte und Kunst der freien Hansestadt Bremen. Bremen 1862 ff. Zweite Lieferung, p. 11. — Habicht: a. a. O., p. 277 ff.

Lübeck, Museum.

Wange vom Ratsgestühl.

Vom ehemaligen Ratsgestühle ist nur eine Wange erhalten. An der schmalen Vorderkante ist ein strebepfeilerartiger Teil angefügt. Innenseite glatt. Außen unter dreifacher Dreiecksgiebelnische sitzender Prophet mit Spruchband. Ueber den Giebeln drei hohe Fialen.

Maße: hoch 3,16 m, breit 94 cm.

Material: Eichenholz, mit Resten von Bemalung.

Zeit: um 1405—10.

Literatur: —

Kloster Lüne, Klosterkirche.

Stuhl, modern zusammengesetzt unter Verwendung zweier alter Wangen auf Südseite des Chores. Die Wangen gehörten zu dem ehemaligen Chorgestühle von dem noch Reste auf dem Chore und auf den Emporen vorhanden sind.

Oestliche Wange. Außen: Unten leeres, schmalrechteckiges Feld, darüber unter Eselsrückenbogen Flachrelief eines barhäuptigen Geistlichen mit Abtstab in der Rechten und Buch in der Linken. Darunter Wappen (3 Aehrenbündel) des Propstes Weigergang († 1412). Als oberer Abschluß dient ein zwischen den rahmenden Fialen und hinter dem Eselsrückenbogen stehendes Haus. (Bild des Klosters.)

Innen: Unter Dreipaßbogen Vollfigur des hl. Paulus.

Westliche Wange: Außen: Einteilung wie bei der östlichen. Unten leere Nische mit späterer Bemalung; darüber Vollfigur der hl. Maria mit Kind.

Innen: Vollfigur des hl. Bartholomäus.

Maße: hoch 2,46 m, breit 52,5 cm. Propst hoch 1,14 cm. Paulus hoch 1,37 m. Bartholomäus hoch 1,34 m. Hl. Maria hoch 1,27 m.

Die Sitze sind vom schlichten, lübischen Typ.

Material: Eichenholz, überstrichen; ehemals polychromiert.

Zeit: ca. 1410 (vor 1412, da Propst Weigergang in diesem Jahre starb).

Literatur: Lüneburger Heimatbuch a. a. O. p. 782.

Lüneburg, Johanniskirche.

Chorgestühl auf Nord- und Südseite des hohen Chores. Einreihig mit je 14 Sitzen. Rückwand und oberer Abschluß 16. Jahrhundert.

Nordseite. Kleine Eingangswange: Zweiteilig. Oben schmaler Streifen mit drei Maßwerkmedaillons, unten Lamm Gottes in Rundmedaillon. Innen glatt, oben schmaler Blattfries.

Große Ausgangswange: Außen: oben: Flachrelief der Vollfiguren der Heiligen Bartholomäus und Jakobus minor unter einem Kielbogen, unten ebenso Ecclesia und eine kluge Jungfrau.

Innen: Unter schlichtem Spitzbogen Vollfigur der hl. Ursula in Flachrelief.

Südseite. Kleine Eingangswange: Wie auf der Nordseite. Außen oben Streifen mit 5 Quadraten mit Blüten, unten großer Sechspaß.

Innen: oben schmaler Streifen mit 2 Bestiarien, die einander den Rücken zuwenden und deren Schwänze in der Mitte durcheinandergeflochten sind. Sonst glatt.

Große Ausganswange: Wie auf der Nordseite. Außen: oben Paulus und Johannes unter je einem Eselsrückenbogen; unten Synagoga und eine törichte Jungfrau unter wellenförmigem Blattwerk.

Innen: Unter Rundbogen Vollfigur der hl. Dorothea in Flachrelief.

Die Zwischenbacken zeigen an den Vorderkanten Säulchen, darüber mit Blattwerk verzierte Ansätze und schlichte Knollen. Die Miserikordien tragen Blattwerk und Menschenköpfe.

Maße: Nordseite. Eingangswange: hoch 1,09 m, breit 77,2 cm.

Nordseite. Ausgangswange: hoch 2,76 m, breit 67 cm.

Südseite: Eingangswange: hoch 1,06 m, breit 84 cm.

Südseite: Ausgangswange: hoch 2,68 m, breit 64,5 cm.

Material: Eichenholz, zum Teil noch braun überschmiert.

Zeit: ca. 1420.

Literatur: F. Krüger und W. Reinecke: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Bd. III, 2 und 3. Stadt Lüneburg. Hannover 1906, p. 100 und Figuren 25, 26 und 27. — Lüneburger Heimatbuch, a. a. O., p. 782.

Schwerin, Museum.

Vier Wangen aus der Nikolai-Kirche zu Röbel sind jetzt in den modernen Unterbau des Neustädter Altares eingelassen. Sie stellen die Anbetung der hl. 3 Könige dar.

1. König mit Hostiendose in der Linken, Rechte in Schulterhöhe erhoben; hoch 99,2 cm, breit 43,5 cm.

2. Jugendlicher König mit Turmreliquiar in der Rechten, Linke am Dupsing; hoch 98,5 cm, breit 42,5 cm.

3. Maria mit Kind, sitzend, nach rechts gewandt; hoch 99,1 cm, breit 43 cm.

4. Kniender, barhäuptiger König mit Kassette in beiden Händen; hoch 99 cm, breit 43,3 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1430.

Literatur: Friedr. Schlie: Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, Bd. V, Schwerin 1902, p. 506.

Güstrow, Dom.

Dreisitz. Modern zusammengesetzt unter Verwendung zweier alter Wangen.

Oestliche Wange: Außen von oben nach unten unter flachem Eselsrückenbogen: 1. Anbetung der hl. 3 Könige: hl. Maria mit Kind, alter König mit Kelch und Page mit Krone; 2. dasselbe: die beiden anderen Könige; 3. Geburt; 4. Heimsuchung; 5. Verkündigung. Innen glatt.

Westliche Wange: Ordnung wie bei der östlichen. Es sind dargestellt von unten nach oben: 1. Abendmahl, 2. Geißelung Christi, 3. Kreuztragung, 4. Kreuzigung, 5. Auferstehung.

Maße: hoch ca. 4 m, breit ca. 70 cm. Einzelszene: hoch ca. 71 cm, breit ca. 63 cm.

Material: Eichenholz. Reste alter Polychromierung.

Zeit: ca. 1430.

Literatur: Friedr. Schlie: a. a. O. IV. Bd. Schwerin 1901, p. 207.

Ratzeburg, Dom.

Stuhl auf Nordseite des hohen Chores. Der Stuhl ist wie der der Südseite im 15. und 19. Jahrhundert und in einer diesem entsprechenden Weise verändert worden.

Die Wangen tragen auf den Außenseiten innerhalb reicher ornamentaler Schnitzerei Wappen und zwar die nördliche das des Bischofs Johannes Proel († 1454) und die südliche das des Bistums Ratzeburg. Die Innenseiten sind schmucklos gehalten.

Maße: hoch 3,71 m, breit 65,4 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1450.

Literatur: Fr. W. J. Rickmann: Die Domkirche zu Ratzeburg. Ratzeburg 1881, p. 58.

Wismar, St. Jürgen.

Chorgestühle: Die jetzt auf den Nord- und Südseiten des hohen Chores aufgestellten Gestühle entsprechen nicht mehr der ursprünglichen Anordnung. Es sind Wangen aus verschiedenen Epochen zu besonderen in sich abgeschlossenen Gestühlen zusammengefügt.

Auf der Nordseite stehen von Osten nach Westen: 1. ein Dreisitz, 2. ein zweireihiges Gestühl, 3. ein einreihiges sechssitziges Gestühl. Auf der Südseite: 1. später zusammengesetzte Bank; 2. zweireihiges Gestühl wie auf der Nordseite, 3. schlichte Bank, nur Unterteil alt.

Nordseite: 1. Linke (östliche) Wange: Zweiteilig: unten unter Rundbogennische hl. Elisabeth mit Krug in der Rechten und Teller mit zwei Fischen in der verhüllten erhobenen Linken; oben: sitzender Prophet mit Spruchband. Innen glatt.

Rechte Wange: unten unter Spitzbogennische hl. Stephan mit Steinen in der verhüllten, erhobenen Rechten, oben sitzender, barhäuptiger Prophet. Innen glatt.

2. Die Rückreihe weist 7, die Vorderreihe 6 Sitze auf.

Rückreihe: linke Wange: Zweiteilig, unten: unter Doppelnische die Heiligen Stephan und Elisabeth, darüber in Mitte Weinstock mit je einem Haus unten rechts und links, auf deren Dächer links ein Ziegenbock, rechts ein Affe erscheinen. In der linken unteren Ecke steht ein Mönch mit einer Kugel (?) in den über dem Haupte erhobenen Händen. Oberer Abschluß mit niedrigem Dreiecksgiebel, kräftiger Kreuzblume und Fialen. An der schmalen Vorderkante ein Fuchs. Innen glatt.

Rechte Wange: Durch hohe Rundbogennische vertikal in zwei Felder geteilt. Vorne spiralenförmig gebogener Feigenbaum und Affe. Links unten unter Spitzbogennische: hl. Martin, oben hl. Georg. Oberer Abschluß wie vorher.

Vorderreihe: Hier sind schlichte Wangen verwandt, als deren Schmuck sitzende vollplastische Figuren auf dem oberen Rande dienen. Es erscheinen von Westen nach Osten: 1. hl. Elisabeth mit Wappen mit m und Lilie, 2. hl. Stephan mit Wappen des Gerd Werkmann († 1464), 3. hl. Apostel mit Buch, 4. hl. Judas Thaddäus.

3. Einreihiges, sechssitziges Gestühl.

Linke Wange: Unter Eselsrückenbogen Relief der Vollfigur des hl. Judas Thaddäus mit Keule in der Linken und Buch in der Rechten.

Rechte Wange: Ebenso mit hl. Simon mit Säge in der Rechten und Buch in der Linken.

Südseite: 1. Bank. Die Wangen stammen aus der Kirche St. Spiritus.

Linke Wange: Unter Rundbogen außen Relief der Vollfigur des hl. Mathias, innen: hl. Bartholomäus. Oben durchbrochener Dreiecksgiebel mit Maßwerk, starker Kreuzblume und Fialen.

Rechte Wange: Ebenso außen: hl. Johannes der Täufer und Wappen, innen: hl. Johannes Evangelist.

2. Gestühl wie auf Nordseite.

Rückreihe: Linke Wange. Anordnung wie bei der rechten Wange der Nordseite. Vorne Feigenbaum und Hund. Daneben unten Sündenfall, darüber Hirschjäger.

Rechte Wange: Anordnung wie bei der linken Wange der Nordseite. Das ganze Feld ist gefüllt mit dem Löwen Juda, aus dessen Maul eine spiralenförmig gelegte Weinranke wächst, innerhalb der sich eine Bestiarie und ein Waldmensch befinden.

Vorderreihe: Glatte Wangen wie auf der Nordseite. Als Schmuck dienen brettartige stehende Figuren, mit abgeflachter Rückseite und zwar stellen sie dar von Osten nach Westen: 1. hl. Georg, 2. Petrus ohne Attribut, an der Wange

außen Wappen des Jaspar Wilde († 1496), 3. hl. Paulus, Wappen außen wie bei 2.; 4. hl. Martin.

Material: Eichenholz.

Maße: Nordseite: Dreisitz. Wangen hoch 1,62 m, breit 40 cm.

Nordseite: Gestühl. Wangen der Rückreihe hoch 3,97 m, breit 60 cm.

Figuren der Vorderreihe hoch 45,2 cm, breit 18 cm.

Nordseite: Wangen hoch 3,92 m, breit 60 cm.

Südseite: Bank: Wangen hoch 2,26 m, breit 50,7 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: Dreisitz der Nordseite: ca. 1470.

Rückreihen des zweireihigen Gestühls der Nord- und Südseite: ca. 1420.

Vorderreihe desselben Gestühls: Nordseite: ca. 1450—60.

Vorderreihe desselben Gestühls: Südseite: ca. 1480.

Sechssitziges Gestühl der Nordseite: ca. 1420.

Wangen aus St. Spiritus: ca. 1490.

Literatur: Fr. Schlie: Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, Bd. II. Schwerin 1899, p. 88 ff.

Hildesheim, Godehardikirche.

Chorgestühlreste. Auf der Nord- und Südseite des Chores sind aus den Resten des alten Chorgestühles je zwei moderne Bänke zusammengestellt.

1. Nordseite, westliche Bank.

Einreihige Bank, deren Rückwand, Sitz, Vorderteil, oberer Aufsatz ergänzt sind.

Linke Wange: außen glatt, es ist ein neues Brett vorgelegt.

Innen: zwei Wangen sind aneinandergefügt, die zusammengefügten Schmalseiten sind verkürzt.

Vordere: unten Jagdszene; oben Relief der Vollfigur des hl. Gregor.

Hintere: unten Aussparung für Klappsitz mit schalmeiblasendem Engel, oben Relief der Vollfigur des hl. Hieronymus.

Rechte Wange: außen unten Relief der Vollfigur der hl. Elisabeth; innen Aussparung für Klappsitz und Engel mit Cimbeln. Oben durchbrochen mit vollplastischer Statue der hl. Maria mit Kind. An Vorderkante: Engel Gabriel sitzend mit Spruchband: Ave Maria gracia plena in beiden Händen.

Nordseite, östliche Bank.

Westliche Wange: oben durchbrochen mit vollplastischer Figur des hl. Godehard mit Kirchenmodell (ergänzt!), innen über Aussparung für Klappsitz violinspielender Engel. An Vorderkante Mischwesen (stark beschädigt!) mit Spruchband: Godeharde Dominum exaudire nost . . (?)[1].

Außen: Relief: Christus Maria Magdalena erscheinend.

Oestliche Wange wie bei der vorigen Bank aus zwei Wangen zusammengesetzt.

Vordere: unten Relief: Moses vor dem brennenden Busch, oben Relief der Vollfigur des hl. Augustin.

Hintere: unten Engel mit Dudelsack über Aussparung für Klappsitz, oben Relief der Vollfigur des hl. Ambrosius.

Südseite: Anordnung und Erhaltung wie auf der Nordseite.

Westliche Bank. Oestliche Wange: Außen, unten: Relief eines stehenden Mönches mit Spruchband: alme . pater . tuere . nostros . ex . illis . p (perfectum) M°CCCC°LXVI. Oben durchbrochen mit vollplastischer Figur des hl. Bernward. Innen über Aussparung für Klappsitz: lautespielender Engel.

Westliche Wange: innen unten über Aussparung für Klappsitz Engel mit Lamm; oben Relief der Vollfigur des hl. Georg.

---

[1] Die Inschrift steht auf dem Kopf und ist schwer lesbar.

Oestliche Bank. Oestliche Wange innen: unten über Aussparung für Klappsitz geigespielender Engel, oben Relief der Vollfigur des hl. Bernhard.

Westliche Wange: innen unten über Klappsitzaussparung orgelspielender Engel, oben durchbrochen mit vollplastischer Figur des hl. Benediktus.

Maße: Eingangswange der Nordseite: hoch 3,18 m, breit 41,5 cm. Hl. Gregor hoch 1,11 m. Wange mit hl. Maria hoch 3,69 m. Hl. Maria hoch 86 cm. Die übrigen Maße ähnlich.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1460—70.

Literatur: Joannis Legatii: Chronicon Coenobii S. Godehardi in Hildesheim in G. G. Leibnitii: Scriptorum Brunsvicensia illustrantium tomus secundus. Hannover 1710, p 420. — Ad. Zeller, a. a. O., p. 239.

Bardowick. Dom.

Chorgestühl auf Nord- und Südseite. Zweireihig, Rückseite 15, Vorderseite 12 Sitze.

Nordseite: Große Eingangswange der Rückreihe.

Außen dreiteilig. An der eigentlichen Wange zwei Felder und oberer Aufsatz mit Nische.

Von unten nach oben unter reichverzierter Kielbogennische: Hl. Sebastian, hl. Paulus. Oberer Aufsatz mit Markuslöwen neu.

Innen: Unter Kielbogen in Rundnische: Weibliche Heilige mit Buch in der Linken, die Rechte hält Gewand in Hüfthöhe. (Vollfigur in Relief.)

Engel auf Vorderkante neu.

Eingangswange der Vorderreihe: Außen: Hl. Anna selbdritt, unten Löwe mit Fahne in der Linken und Wappen in der Rechten.

Innen: Brustbild eines Propheten.

Vorderreihe mittlere, westliche Wange: Außen hl. Dorothea, unten Hirsch und Einhorn.

Innen: Brustbild eines jugendlichen Propheten mit Turban auf dem Kopfe.

Vorderreihe mittlere, östliche Wange: außen hl. Barbara, unten Jungfrau mit Einhorn.

Innen: Brustbild der hl. Magdalena.

Vorderreihe Ausgangswange (östlichste): außen hl. Georg, unten zwei Affen und Bär, innen Brustbild einer weiblichen Heiligen.

Rückreihe, große Ausgangswange: außen wie Eingangswange. Unten hl. Antonius und hl. Bartholomäus. Oberer Aufsatz mit Adlersymbol neu.

Innen: Brustbild einer weiblichen Heiligen.

Südseite: Die Wangen sind in völlig analoger Weise wie die der Nordseite gebildet. An figürlichem Schmuck findet sich hier:

1. An der großen Eingangswange der Rückreihe, außen: unten Papst Urban (?), darüber hl. Petrus. Innen Brustbild der hl. Katharina. Oberer Abschluß mit Stiersymbol neu.

2. An der kleinen Eingangswange der Vorderreihe: außen unten Fratze, oben hl. Bartholomäus; innen Brustbild eines Propheten.

3. An der westlichen mittleren Wange der Vorderreihe: außen Vollfigur des hl. Jakobus des Aelteren, innen Brustbild der hl. Columba.

4. An der östlichen mittleren Wange der Vorderreihe: außen Vollfigur eines Bischofs, innen Brustbild des hl. Hieronymus.

5. Ausgangswange der Vordereihe (östlichste): außen Vollfigur des hl. Olaf, unten zwei sich beißende Drachen, innen Brustbild eines Propheten.

6. An der großen Ausgangswange der Rückreihe außen: oben hl. Bischof, unten Johannes der Täufer, oberer Abschluß mit Engelssymbol neu. Innen Vollfigur der hl. Apollonia.

Engel an der Vorderkante neu.

Maße: Südseite: Große Eingangswange der Rückreihe: hoch 4,20 m, breit 66 cm.

Kleine Eingangswange der Vorderreihe: hoch 2,13 m, breit 69 cm.

Die übrigen Wangen ungefähr gleich.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1484.

Literatur: Christ. Schlöpke: Chronicon oder Beschreibung des Stifts Bardewick. Lübeck, 1704, p. 347. — Mithoff: a. a. O., Bd. 4, p. 21. — Lüneburger Heimatbuch: a. a. O., p. 782.

Lübeck, Dom.

Kirchengestühl im Mittelschiff.

Im Schiff stehen auf der Nordseite 3 Stühle mit figürlich geschnitzten Wangen, die bei Hach ausführlich beschrieben sind. Ferner befinden sich an den Innenseiten der Kirchenbänke Wangen mit folgenden Darstellungen:

Nordseite (von Westen nach Osten): 1. Maria mit Kind, 2. Engel mit Monstranz, 3. Maßwerk, 4. Wappen, 5. Wappen, 6. Maria mit Kind und hl. Barbara; Rückseite: Jakobus der Aeltere und hl. Bischof, 7. Maria mit Kind und hl. Maria Magdalena; Rückseite: Johannes der Evangelist und hl. Bischof, 8—12 Maßwerk. 13. Engel mit Monstranz, 14. hl. Olaf.

Südseite (von Osten nach Westen): 1. Maria mit Kind, 2. Maßwerk, 3. Maßwerk, 4. Johannes der Evangelist, 5.—7. Maßwerk und Wappen, 8. Maria mit Kind, 9.—14. Maßwerk und Wappen, 15. Maria mit Kind, 16.—26. Maßwerk und Wappen, 27. Johannes der Evangelist.

Maße: Nordseite, Wange 7 hoch 1,42 m, breit 62,5 cm.

Material: Eichenholz.

Zeit: ca. 1480—90.

Literatur: Th. Hach, a. a. O., p. 31.

Lüneburg, Nikolaikirche.

Chorgestühle: Auf Nord- und Südseite des Chores finden sich 4 modern zusammengefügte Stühle mit Wangen aus verschiedener Zeit.

Nordseite: 1. Viersitz. Eingangswange: außen Maria mit Kind und Wappen, innen glatt. Ausgangswange schlicht.

2. Viersitz. Niedrige Eingangswange: außen oben Affe mit Spiegel in medaillonartigem Aufsatz, unten Bischof unter Spitzbogen. Innen glatt.

Südseite: 3. Viersitz. Eingangswange: außen Bischof, innen glatt. Ausgangswange schlicht.

4. Viersitz. Beide Wangen modern.

Sitze, Baldachine, Rücklehnen modern, alt nur die Wangen mit figürlichem Schmuck.

Maße: 1. Wange mit hl. Maria hoch 2,38 m, breit 44 cm.

2. Wange mit Bischof und Affen hoch 1,48 m, breit 42,7 cm.

3. Wange mit Bischof hoch 2,22 m, breit 44 cm.

Material: Eichenholz. Wangen 1 und 3 mit Resten alter Polychromierung, Wange 2 und Teile von 1 und 3 modern gelb gestrichen.

Zeit: Wangen 1 und 3 ca. 1500. Wange 2 ca. 1380.

Literatur: Fr. Krüger und W. Reinecke: a. a. O., p. 150. — Lüneburger Heimatbuch: a. a. O., p. 782.

Lüneburg, Museum.

In der Abteilung der kirchlichen Altertümer werden einige Reste von Gestühlen aufbewahrt, die sämtlich dem beginnenden 16. Jahrhundert angehören und für die Entwicklung von keiner Bedeutung sind. Im ganzen sind es 6 Wangen, von denen nur die aus dem Kloster Lüne stammenden erwähnt seien.

1. und 2. Zwei Wangen aus Kloster Lüne.

1. Zweiteilige Wange mit gedrehten Säulchen an den Seiten, starker Kreuzblume und zwei Fialen. Im unteren, kleineren Felde Wappen der Familie Schomaker, oben Vollfigur des hl. Bartholomäus.

2. Wie 1. Im oberen Felde Wappen der Familie Schomaker.

Maße: 1. hoch 2,28 m, breit 42 cm.

2. hoch 2,40 m, breit 56 m.

Material: Eichenholz, später übermalt.

Zeit: ca. 1500.

Literatur: W. Reinecke: Führer durch die Sammlungen des Museumsvereins für das Fürstentums Lüneburg II. Lüneburg 1911. Nr. 131 u. 132.

Hildesheim, St. Michaeliskirche.

Fünfsitz in nördlicher Kapelle unter dem Turm. Auf der rechten Seite Wange mit Vollfigur der hl. Dorothea in Flachrelief.

Maße: hoch 98,5 cm, breit 47 cm.

Material: Eichenholz, überstrichen.

Zeit: um 1500.

Literatur: —

II. Kapitel.

Kunsthistorische Untersuchung.

Die Zwischenstellung, die die Gestühle zwischen den Arbeiten des Kunsthandwerkes und denen der Plastik einnehmen, verlangt eine gesonderte Behandlung des rein kunstgewerblichen Teiles und des plastischen Schmuckes. Diese Trennung ist außer aus systematischen Gründen durch die offensichtliche Tatsache, daß eben die Mitglieder dieser beiden Handwerke getrennt an der Herstellung der Gestühle beteiligt waren, geboten[1]. Ueberdies schwankt die Prävalenz der einen oder anderen Seite. Aber selbst da, wo der rein kunstgewerbliche Teil überwiegt, läßt sich zum mindesten ein Einfluß künstlerisch also plastisch geschulter Kräfte feststellen und ebenso darf es doch keinem Zweifel unterliegen, daß der Rohbau selbst derjenigen Gestühle, die durch ihren bildhauerischen Schmuck bestimmend wirken, von Kunsthandwerkern oder gar von gewöhnlichen Tischlern hergestellt sein wird. Diese Gliederung des Stoffes läßt die Frage, ob in einzelnen Fällen nicht eine Vereinigung der beiden Tätigkeiten in einer Person stattgehabt

---

[1] Cfr. den Fall Simon Haider — N. G. v. Leiden in A. R. Maier: N. G. v. Leiden, Straßburg 1910 (Stud. z. deutschen Kunstg. H. 131), p. 46 ff. und Wilh. Pinder: Die deutsche Plastik. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin o. J. Lieferung 17, p. 10 ff.

haben kann, zwanglos offen. Sie wird sich einwandfrei nur an Hand ausdrücklicher archivalischer Nachrichten beantworten lassen. Unser Material stellt tatsächlich eine Betätigung auf beiden Gebieten dar. Daran wird auch nichts geändert durch die Möglichkeit, daß ein Bildhauer den kunstgewerblichen Teil ausführte oder umgekehrt. Unsere Untersuchung hat sich jedenfalls mit beiden Erscheinungen getrennt zu befassen und wir betrachten zunächst:

1. Die Entwicklung des Aufbaus.

Das frühst entstandene und deshalb zunächst zu untersuchende Gestühl des Domes zu Ratzeburg (Abb. 1) nimmt innerhalb der Gruppe unserer Gestühle eine Sonderstellung ein. Von allen Eigenarten der folgenden Werke, den hohen Rückwänden, den Baldachinen, den durchbrochenen Seitenwangen usw. findet sich keine Spur. Obwohl uns nur Trümmer des ehemaligen Gestühles erhalten sind, darf man aber bei dem Charakter des tatsächlich noch Vorhandenen mit Recht annehmen, daß diese genannten Eigenarten und Bereicherungen der späteren Gestühle hier schon im ursprünglichen Aufbau gefehlt haben. Der Charakter der Einzelsitze weist deutlich auf eine Anlehnung an die vorausgegangenen steinernen Bischofssitze [1] hin. Der Bischofssitz der Kathedrale zu Toul [2] zeigt bereits einen fortgeschritteneren Typ und doch ist dieser Stuhl der frühst erhaltene auf französischem Gebiete. Reiners glaubt an eine Entstehung um 1200. Jedenfalls gewinnen wir durch ihn einen terminus ante quem. In der Mitte des 12. Jahrhunderts wird das Ratzeburger Gestühl entstanden sein. Ob direkte französische Vorbilder vorliegen oder nicht, kann bei dem Fehlen von Gestühlen aus dieser

---

[1] Cfr. H, Reiners: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. (Stud. z. deutschen Kunstg. H. 113). Straßburg 1909, p. 19.

[2] Cfr. Reiners: a. a. O., Tafel I.

Zeit nicht ausgesagt werden. Wichtiger für uns ist die Tatsache, daß die Gestaltung des Aufbaus durch steinerne Bischofssitze bestimmt worden ist. Diese Anlehnung ist auch deutlich in der Gestaltung der Zwischenbacken, der einzig erhaltenen Teile, zu erkennen. Mehr noch als die paarweise zusammengestellten Säulchen an der Vorderseite der unteren Teile weisen darauf die Formungen der Armlehnen hin. Ueber den weiteren Aufbau und die reine Schreinerarbeit läßt sich beim Fehlen aller verbindenden Teile, wie Rückwände, Sitze usw. nichts aussagen.

Es muß hier eine Betrachtung des eigentlich nicht hierher gehörigen Kaiserstuhles zu Goslar[1] (Kaiserhaus) eingeschoben werden, weil diese für die Erkenntnis der weiteren Entwicklung der kirchlichen Gestühle nötig ist. Wir gewahren dort zum ersten Male eine die Seitenlehnen weit überragende Rückwand. Da dieses Motiv, durch einen Baldachin bereichert, in der uns beschäftigenden Gruppe von Gestühlen später für den ganzen Aufbau ausschlaggebend wurde, gebietet es sich, einen Augenblick dabei zu verweilen.

Die Herleitung aus dem alten Bischofssitz ist noch unverkennbar. Der untere Teil entspricht diesen Stühlen durchaus. Die Neuerung kennzeichnet sich auch dadurch als solche, daß sie mit dem Stuhl gar nicht organisch verbunden ist. Der Stuhl könnte auch ohne sie seinen Zweck erfüllen. Dieser thronartige Aufbau, wie er uns hier zum ersten Male begegnet, wurde dann bestimmend für die Formung der Levitensitze, aber auch für die der Chorgestühle.

Zum ersten Male angewandt wurden diese Neuerungen bei dem Gestühle in Loccum[2]. Wir finden hier sogar schon alle Elemente vereinigt, die die niedersächsischen Gestühle charakterisieren. Der thronartige Aufbau des Gestühles durch

---

[1] Abb. in A. v. Behr und U. Hölscher: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. Bd. II, 1 u. 2. Hannover 1901, p. 62 ff.

[2] Abb. in U. Hölscher und W. Uhlhorn: a. a. O., Tafel 8.

die hohen Seitenwangen, den Baldachin und die Gliederung der Rückwand ist schon vollständig durchgeführt. Ferner ist hier bereits das für die Gestaltung unserer Gestühle ausschlaggebende Streben nach kastenartiger Aufstellung der rahmenden Teile, die Sucht geradezu, sich in dem Gestühle wie in einem Gehäuse ganz nach außen abzuschließen, deutlich. Nach einer Zeichnung C. W. Hases[1] und nach einer Beschreibung Mithoffs geht hervor, daß ursprünglich zwischen den Nord- und Südseiten noch ein Abschluß nach Westen vorhanden war. Dieser Abschluß diente nach außen als Lettner, nach innen als Gestühl wie die beiden anderen Seiten. Damit war aber ein die Kleriker von der Außenwelt völlig abschließendes Gehäuse errichtet, dessen Charakter auch durch das Vorhandensein einer kleinen spitzbogig geschlossenen Tür in der Mitte der Westseite nicht geändert wurde. Allerdings verlangten die Vorschriften der Cisterzienserregel einen Abschluß des Chores nach Westen. Aber diese Vorschrift kam dem offenbar vorhandenen Streben nach gehäuseartiger Gestaltung des Gestühles nur entgegen. Denn es lag der Gedanke, das Gestühl dazu zu benutzen, an sich nicht nahe. Wichtiger als die Tatsache, daß die im Westteil des Gestühles sitzenden Kleriker der Laienwelt den Rücken zukehrten und nichts als den Altar vor Augen hatten, erscheint doch der Umstand, daß man sich mit dem ganzen Aufbau eine Art von Klause errichtet hatte, ein Gebilde, das zweifellos durch aszetische Gedanken, aber auch durch den Wunsch nach wohnlicher Abgeschiedenheit bestimmt worden war. Die Unterschiede von den Gestühlen anderer Gegenden werden besonders deutlich, wenn man z. B. das der St. Viktorskirche zu Xanten[2] zum Vergleich heranzieht. Von der unmittelbaren Anlehnung an französische Vorbilder abgesehen bekundet sich da doch auch ein dem offeneren

---

[1] Abb. in U. Hölscher und W. Uhlhorn: a. a. O., p. 36.
[2] Abb. bei Reiners: a. a. O., Tafeln III u. IV.

rheinischen Temperament entsprechender Zug darin, daß die Begrenzung gegen die Außenwelt nur scheinbar hergestellt wird. Wir werden bei den Einzeluntersuchungen weiter auszuführen haben, wie sich dieser schrankartige Aufbau in Loccum auch in der Detailbehandlung als durch die Entstehung durch das Schreinerhandwerk bedingt zu erkennen gibt. Bezeichnend für das Streben nach möglichster Abschließung ist auch die hier zum ersten Male gebrauchte Verwendung von Zwischenbrettern, die von den Armlehnen aus nach oben verlaufen und jeden einzelnen Sitz scharf von dem benachbarten trennen. Den oben gezeichneten Bestrebungen konnte man in vollstem Maße Genüge tun, sobald es sich darum handelte, ein kleineres isoliertes Gebilde zu schaffen. Die Möglichkeit war bei der Anfertigung des Levitenstuhles gegeben. Und so sehen wir denn auch, daß der Levitenstuhl in Loccum eher einem Schranke oder einem kleinen Hause als einem Stuhle ähnelt.

Genau dasselbe gewahren wir bei dem Aebtisinnenstuhl im Kloster zu Wienhausen (Abb 3). Ein hohes spitzgiebeliges Dach schließt nach oben ab. Die schmalen hohen Seitenwangen sind aus einer Bohle gearbeitet, im oberen Teile mit durchbrochen gearbeitetem Weinlaubwerk verziert. An die gotischen Schränke erinnert nicht allein das Aeußere sondern auch die Tischlerarbeit. Die Dachschrägen sind nicht in Nieten und Falz gelegt, sondern durch Eisenbeschläge mit der Rückwand verbunden. Die Armlehnen sind in Aussparungen mit Holzdiebel eingesetzt.

Für die zeitlich folgende Gruppe, die der Harzgegend, muß uns das allein im Aufbau erhaltene der St. Alexanderkirche zu Einbeck (Abb. 11 u. 12) die gewünschten Aufschlüsse geben. Der mächtige Baldachin, dessen Tiefe der ganzen Wangenbreite entspricht, läßt die ursprünglichen Tendenzen erkennen. Als Neuerung erscheint dagegen die Tatsache, daß die Oberteile der Ein- und Ausgangswangen völlig durchbrochen und offen gebildet sind. Wir werden bei der Unter-

suchung des plastischen Teiles dieser Gruppe auf den französischen Einfluß und die Herleitung des Stiles aus Frankreich einzugehen haben. Wir können hier schon feststellen, daß die Gestaltung der Wangen, die den oberen Teil frei oder wenigstens offen bildet, gleichfalls durch französische Vorbilder angeregt worden ist. In Villard de Honnecourt's Skizzenbuch [1], das aus der Zeit um 1245 stammen wird, finden wir diese Aenderung bereits vor. Das in der Jahrhundertmitte entstandene Gestühl des Domes zu Xanten [2] zeigt dann auch schon die Verwendung eines Drachens in diesem durchbrochen gehaltenen Teile der Wangen.

Man kann also, was den Aufbau betrifft, an Hand des Einbecker Gestühles und der Reste aus Pöhlde und Ilfeld zweierlei feststellen. Nämlich zunächst die Fortführung der kastenartigen Rahmung durch den Baldachin und dann Neuerungen durch durchbrochene Arbeit der Seitenwangen.

Der um 1330 entstandene Levitensitz in Amelungsborn (Abb. 14 u. 15) bildet in gewissem Sinne eine Caesur in der Entwicklung. Nicht nur, daß die Arbeit aus Stein angefertigt ist, auch der Aufbau greift hier noch einmal — zum letzten Male — auf die Formung der Bischofssitze zurück. Die ganze Richtung, die auf einen wohnhausartigen Bau abzielte, scheint hier durchbrochen zu sein. Und doch — trotzdem und trotz der Anlehnung an westliche Vorbilder in der Plastik — läßt sich auch hier eine Konzession zum mindesten an die den niedersächsischen Gestühlen gemeinsame Tendenz wohl nachweisen. Diese offenbart sich in den eigenartigen und an sich überflüssigen Aufbauten auf den Zwischenbacken. Das Vorhandensein dieser, der Architektur entlehnten Gebilde, findet sich sonst nirgends und zeigt doch mit voller Klarheit, daß hier eben ein altererbter Wunsch maßgebend gewesen sein

---

[1] Cfr. Lassus et Darcel: Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. Manuscrit publié en Fac-Simile. Paris 1858.

[2] Cfr. Reiners: a. a. O., p. 26 ff. und Tafel III.

muß. Jeder einzelne Sitz ist nach oben durch ein Kreuzgewölbe abgeschlossen und durch einen wimpergartigen Abschluß nach vorne als Raum charakterisiert. Diese Anlehnung an die Architektur ist dann in dem geradezu als Ueberdachung der Sitze zu bezeichnenden oberen Teile noch weiter ausgesponnen. Jede Wangenbacke trägt — außer der linken, die mit einer vollplastischen Figur bekrönt ist — noch einen offenen tabernakelähnlichen Aufbau.

Mehr konnte man im Streben nach einem abgeschlossenen Gebilde kaum geben, wenn man nicht schon ein wirkliches kleines Haus errichten wollte. Man sieht aus diesem Beispiel deutlich, daß es nicht etwa die Lockung des Materiales, die bei den hölzernen Gestühlen etwa in Analogie zu den Schränken zu einer dieser ähnlichen Bildung führen konnte, sondern daß es ein ausgesprochenes Streben nach wohnlicher Abgeschiedenheit gewesen sein muß, das die Gestaltung der Stühle bestimmte. Daß hier bei der Ausführung in Stein nicht die Vorbilder gleichen Materiales, also die Bischofssitze, sondern ein bereits vorhandener Gestaltungswille ausschlaggebend wurde, versteht sich leicht. Andererseits war gerade dadurch jeder erdenkliche Anschluß an die Architektur ermöglicht. Und so sehen wir denn auch, daß in der Tat aus dem reichen Schatze von Formungsmöglichkeiten in vollstem Maße geschöpft worden ist. Keiner der Wimperge und keiner der tabernakelartigen Aufbauten gleicht dem anderen. Es genügt für unsere Zwecke, dies festgestellt zu haben. Eine eingehendere Untersuchung der Teile selbst wäre ein Kapitel der Architekturgeschichte, die wir hier nicht zu verfolgen haben.

Der gleichfalls aus Stein gearbeitete Levitensitz zu Rinteln[1] ist völlig in architektonischem Geiste geschaffen

[1] Abb. in: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. H. Siebern und H. Brunner: Kreis Grafschaft Schaumburg. Marburg 1907, Tafel 13, 2.

und deshalb kaum in die Gattung der selbständig gearbeiteten Chorgestühle miteinzubeziehen. Der Sitz ist durch eine Aussparung in der Mauerfläche gebildet. Als oberer Abschluß dienen drei mit Maßwerk geschmückte Rundbögen, die auf zwei Figurenkonsolen aufruhen. Ein ähnliches Gebilde befindet sich in der Chorwand der Martinikirche zu Minden, wie überhaupt gerade in Westfalen eine Neigung für diese Art der Steinsitze festzustellen ist.

In folgerichtiger Weise sind die Tendenzen des Aufbaues der vorausgehenden Gestühle dann bei den unter Bischof Heinrich II. von Bocholt für den Dom zu Lübeck[1] angefertigten Gestühlen (Abb. 16—20) wieder aufgenommen worden. Die Tatsache ist um so bemerkenswerter, als sich bei der Untersuchung über die künstlerische Herkunft der plastischen Teile dieser Arbeiten eine deutliche Beeinflussung durch französische Vorbilder ergeben wird.

In seiner ursprünglichen Gestalt ist von diesen Gestühlen nur der Levitenstuhl erhalten, der deshalb auch allein zur Charakterisierung des Aufbaus herangezogen werden kann.

Vier äußerst schlanke und hohe Säulen der Vorder- und zwei der Rückreihe tragen einen überaus reich gegliederten Baldachin. Vorne und hinten wird derselbe durch drei, an den Seiten durch einen Dreiecksgiebel abgeschlossen. Die vom üblichen Schema nicht abweichende Gliederung im einzeln zeigt die Abbildung. Lediglich die sternförmigen Blütengebilde, die an die Firstkämme angesetzt sind, bedürfen einer besonderen Hervorhebung. Auf dem Baldachin selbst erheben sich drei ungemein schlank gebildete Wimperge. Die Rückwand ist nur bis Mannshöhe durchgeführt, der darüber befindliche Teil st offen gelassen.

In scharfem Gegensatze zu diesem ganzen luftigen und freien Aufbau stehen die hohen, undurchbrochenen Seiten-

---

[1] Cfr. Th Hach: Der Dom zu Lübeck, Berlin, o. J., p. 30 ff.

wangen. Im Rahmen des übrigen erweisen sie sich geradezu als störend. Denn dem architektonischen Gebilde nach mußten sie mindestens in Höhe der Rückwand abschneiden. Ueberdies ergaben sich durch die Hochführung derselben Schwierigkeiten bei der Vereinigung mit den Seitengiebeln, die ganz überhaupt nicht zu lösen waren. Auf der Westseite ist ein Ausgleich durch das Aufstellen der Figur eines Diakons und die spitze Endigung der Mitte in eine Bestiarie versucht worden. Hergestellt ist er trotzdem nicht. Man darf sich nach den vorausgegangenen Darlegungen die Entstehung durch den Willen des einheimischen Klerus bestimmt denken. Zweifellos hat der entwerfende Künstler zunächst ein ganz anderes Gebilde in der Skizze vorgelegt. Nur der ausgesprochene Wunsch ein abgeschlossenes Gebilde zu erhalten, kann zu jenem Kompromiß geführt haben. Jedenfalls ergibt eine Betrachtung des Aufbaus das Resultat, daß wir in der Beibehaltung der hohen, undurchbrochenen Seitenwangen ein Festhalten an der Tradition, im übrigen das Eindringen fremder, also ausländischer Errungenschaften zu erblicken haben.

Die übrigen aus dieser Zeit stammenden Reste im Dome, der Zweisitz und Einzelwangen[1] lassen hinsichtlich des Aufbaus nur soviel erkennen, daß der Seitenabschluß der betreffenden Gestühle durch hohe, undurchbrochene Wangen hergestellt gewesen sein muß.

Gegenüber diesem Kompromiß zwischen einheimischer Ueberlieferung und den auswärtigen Neuerungen erweist sich das Gestühl auf dem Hochchor der Katharinenkirche zu Lübeck völlig von den westlichen Vorbildern beeinflußt. Die Eingangswangen der Westseite sind niedrig gehalten und die der Ostseite zwar mit einem Aufsatz über den Armlehnen versehen, jedoch mit einem völlig durchbrochen in Drachenform gebildeten. Auch fehlen hier die scharfe Ab-

[1] Cfr. Th. Hach: Der Dom zu Lübeck. a. a. O.

sonderung der Sitze gegeneinander und der obere Abschluß durch einen dachartigen Baldachin.

Mit diesem Gestühle stimmt das der Johanniskirche zu Osnabrück hinsichtlich der von dem üblichen Schema abweichenden Form des Aufbaus überein, obwohl deshalb keineswegs auf eine gemeinsame Werkstatt geschlossen werden kann. Die niedrigen mit einem durchbrochenen Aufsatz geschmückten Eingangswangen der Rückreihen und die schmucklosen der Vorderreihen, sowie die schlichte Gestaltung der Sitze und Rückwände zeigen, daß diese vom Westen vermittelten Eigenarten des Gestühlsaufbaus zuweilen direkt übernommen wurden.

In bedeutend ausgeglichenerer Weise sind diese beiden Richtungen am Dreisitze des Domes zu Verden (Abb. 21) vereinigt worden. Die auch hier vorhandenen schmalen und hohen Säulchen an den Seiten sind mit den Wangen verbunden, so daß nicht mehr der störende Riß zwischen diesen klafft wie bei dem Lübecker Dreisitz. Die Gliederung des oberen Teiles der Vorderseite in drei Dreiecksgiebel ist hier beibehalten. Dagegen sind das ungeheuer hohe Dach und der Aufbau des Lübecker Stuhles fortgelassen worden. Dafür erscheinen die Wangen hier wieder durchbrochen. Jedoch nur in so schwachem Maße, daß immerhin der Eindruck eines seitlichen Abschlusses für den im Stuhle befindlichen Kleriker gewahrt blieb. Ueberhaupt erinnert der Aufbau trotz der Neuerungen noch weit stärker an vorausgegangene Arbeiten wie z. B. an den Aebtissinnenstuhl in Wienhausen, als dies der lübische Dreisitz tut.

Von den zeitlich und stilistisch eng mit dem Verdener Levitenstuhl zusammenhängenden Gestühlen in Scharnebeck und Bücken steht das erstere noch ganz auf dem Boden der vorausgegangenen Formung des Aufbaues. Obwohl in Scharnebeck (Abb. 22—25) nur Reste des ehemaligen Gestühles vorhanden sind, lassen sich doch klare Kennzeichen für das ur-

sprüngliche Aussehen nachweisen. Zunächst ist dabei auf die hohe, undurchbrochene Formung der Eingangswangen hinzuweisen. Die Aussparungen für die Baldachinbretter an den oberen Innenseiten zeigen, daß ein Baldachin tatsächlich vorhanden war und daß die Wangen — im Gegensatz zum Levitenstuhl im Dome zu Lübeck — den völligen seitlichen Abschluß vermittelten. Hierin und in dem Vorhandensein von Zwischenbrettern zwischen den Sitzen macht sich ein Streben nach möglichstem Außenabschluß geltend, wie wir es in Loccum bereits gefunden haben. Gewahren wir in diesen Erscheinungen demnach ein Zurückgreifen auf das ältere Schema oder ein Fortbestehen der dort angestrebten Tendenzen, so zeigen die in ähnlicher Weise wie die Verdener Wangen durchbrochen gebildeten Ausgangswangen und die im Oberteil ganz frei gebildeten Wangen der Vorderseiten, daß die inzwischen eingeführten Neuerungen doch auch hier Eingang gefunden haben. Bestimmend bleibt aber doch der aus den Resten konstruierbare Eindruck eines geschlosseneren Aufbaus als bei den zeitlich früher entstandenen Gestühlen zu Lübeck und Verden.

Die architektonischen Verhältnisse des Chores der Stiftskirche St. Materniani zu B ü c k e n (Abb. 26—30), nämlich die Vierungspfeiler des eigentümlich gestalteten Querschiffs geboten die natürliche Anlehnung des Gestühles an sie auf der Westseite. Hierdurch war schon ein gewisser Abschluß erreicht und das Aufstellen von hohen, undurchbrochenen Eingangswangen an der Rückreihe unmöglich gemacht. Diese örtlichen Verhältnisse und die spätere Entstehungszeit erklären die offene, fensterartige Formung der Eingangswange der Rückreihe. Umso merkwürdiger erscheinen dagegen die in altertümlicher Weise völlig geschlossen gebildeten und hohen Wangen der Ostseiten der Rückreihen. Ueber den weiteren Aufbau, der jetzige ist modern, ist nur auszusagen, daß obere Abschlüsse durch Baldachine vorhanden gewesen sein müssen, worauf die Aussparungen in den Innenseiten der Wangen schließen lassen.

Der zeitliche Vorrang unter den mecklenburger Gestühlen gebührt dem der Cisterzienserkirche zu Doberan (Abb. 31—35). Der obere Teil des Hochaltares, der Kelchschrank und einige andere Schränke sind Beweise genug dafür, daß hier schon seit ca. 1300 eine weit ausgebreitete Holzschnitzer- und Schreinerschule Beschäftigung gefunden haben muß. Am Gestühle selbst fallen Merkmale auf, die durchaus in den Rahmen der übrigen niedersächsischen Typen hineinpassen. Die Gestühle werden nach oben durch Baldachine geschlossen, die vorne ziemlich tief herabreichende Füllbretter tragen, sodaß der Eindruck der Abgeschlossenheit noch verstärkt wird. Ueber den Baldachinen finden sich außerdem noch nach vorne geneigte skulpierte Abschlußbretter. Die Wangen sind sehr hoch gebildet und nicht durchbrochen. Besonders auffallend erscheinen die geschweiften Zwischenbretter auf den Armlehnen, die diese so gut wie unbenutzbar machen und außerdem jeden Sitz gegen den des Nachbarn vollkommen absperren.

Der Bruch mit der vorausgegangenen Tradition wird vollkommen erst bei dem Levitenstuhle der Johanniskirche zu Osnabrück (Abb. 37, 38) vollzogen. Von einem gehäuseartigen, seitlich abgeschlossenen Aufbau kann hier keine Rede mehr sein. An Stelle des dachförmigen Baldachines ist ein leicht geneigtes oberes Abschlußbrett getreten, das den Eindruck einer geschlossenen Decke keineswegs mehr hervorrufen kann. Die gleiche Loslösung von den seither gültigen Forderungen für die Seiten zeigen die Wangen. Sie sind im oberen Teile gänzlich duchbrochen gebildet und nicht mehr als abschließende Seitenwände gedacht. Diese Erscheinungen wären nicht denkbar, wenn hier nicht von außen hereingekommene Einflüsse den Ausschlag gegeben hätten. Wir werden bei der Untersuchung der Plastik dieses Stuhles dann noch auf die französischen Anregungen näher einzugehen haben.

Das Chorgestühl des Domes zu Hildesheim (Abb. 39) läßt in seinem Aufbau eine Verschmelzung des Verdener und Osnabrücker Typs deutlich erkennen. Der baldachinartige obere Abschluß mit den Dreiecksgiebeln und mehr noch die auf die Seitenwangen aufgesetzten Dreiecksgiebel zeigen leicht, daß hier ein stärkeres Zurückgehen auf vorausgegangene Vorbilder, — die das Verdener nicht allein, sondern auch verlorengegangene, frühere Hildesheimer gewesen sein können, — festzustellen ist. Von den Neuerungen sind nur die doppelspiralenförmige Bildung des Mittelteils der Wangen und die Einfügung von vollplastischen Figuren in die gegebenen Zwischenräume übernommen. Aber schon die bei weitem derbere und wuchtigere Bildung dieser Doppelspiralen und die Breite der Figuren stellen fast den Eindruck eines geschlossenen seitlichen Abschlusses wieder her. Mehr für den Außenstehenden als für den im Gestühle befindlichen Kleriker wird dieser Eindruck dann noch wesentlich durch die mit Szenen fast ausgefüllten Dreiecksgiebel an dem Baldachine erreicht. Wir haben also hier trotz der Konzessionen an die stilistischen Neuerungen ein durchaus in den Rahmen der Aufbaubestrebungen der niedersächsischen Gestühle gehöriges Werk vor uns. Ein Bau für sich, zum mindesten ein Gehäuse ist hier wieder erstrebt und erreicht worden.

Die Reste des Gestühles des Dominikanerklosters zu Osnabrück, die jetzt im Dommuseum aufbewahrt werden, sind zwar später wie die weiterhin zu besprechenden Gestühle entstanden, rechtfertigen aber ihrer Gestaltung wegen eine Behandlung an dieser Stelle. Wir gewahren nämlich bei diesem um 1420 geschaffenen Gestühle einen Aufbau, der sich in engster Weise an den Dreisitz der Johanniskirche anschließt. Der untere Teil der Wangen zeigt außen Vollfiguren in Flachrelief, der obere ist durchbrochen, 3förmig gebildet und mit freistehenden vollplastischen Figuren geschmückt. Soweit es die Reste erkennen lassen, haben wir uns Rück-

wände, oberen Abschluß und Baldachin in ganz ähnlicher Weise vorzustellen, wie wir sie bei dem Dreisitz der Johanniskirche kennen gelernt haben.

Soweit die Reste des Gestühles des Domes zu Bremen einen Schluß zulassen, darf man annehmen, daß bei diesem Werke fast noch strenger als bei dem Hildesheimer Gestühle auf die Wahrung der überlieferten Formen hinsichtlich des Aufbaues gehalten worden ist. Zunächst zeigen die Wangen selbst, daß zum mindesten ein baldachinartiger Abschluß vorhanden war. Dann aber erscheint die Rückkehr zu der vollkommen geschlossenen Bildung der dadurch also wieder wandartigen Wangen als überaus wichtig.

Ich habe auf die Tatsache, daß die künstlerische Gestaltung durch ein Mitglied der Familie Arler beeinflußt worden sein muß, an anderer Stelle[1] ausführlich hingewiesen. Umso merkwürdiger muß das Zurückgreifen auf einheimische Tradition erscheinen, die aber die künstlerische Ueberwachung durch einen fremden Künstler keineswegs in Frage zu stellen braucht. Beweist doch die Untersuchung der lübischen, unter Bischof Heinrich II. von Bocholt angefertigten Gestühle, daß derartige Fälle nicht vereinzelt sind. Schließlich darf man die Bedeutung zweifellos vorhandener lokaler Sonderheiten nicht überspannen oder überschätzen. Hohe, geschlossen gearbeitete Wangen sind gewiß Teile des Gesamtstrebens des niedersächsischen Chorgestühlaufbaus. Sie sind aber weder die einzigen Zeugnisse für die Eigenart dieser Gruppe noch — und vielleicht noch weniger — ein Reservatrecht dieser Gestühle.

Die einzigen Reste des Bremer Chorgestühles — neun Wangen — erlauben es jedenfalls keineswegs, sich eine so deutliche Vorstellung vom ehemaligen Aufbau zu machen, daß weitgehende Schlüsse möglich wären.

---

[1] Cfr. V. Curt Habicht: Das Chorgestühl des Domes zu Bremen. Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin 1913, p. 264 ff.

Die Reste der Ratsgestühle zu Bremen und Lübeck (Abb. 40) stehen in engstem Zusammenhange mit den kleinen Wangen 6—9 des Chorgestühles des Domes zu Bremen. Hinsichtlich des Aufbaus läßt sich bei den wenigen Ueberbleibseln — vier Wangen in Bremen, eine in Lübeck — allerdings kaum noch etwas Genaueres feststellen. Nach den ungenauen Berichten [1] hat es sich in Bremen um freistehende Bänke gehandelt, die an den Seiten durch Wangen abgeschlossen wurden. Man wird sich demnach im Aufbau mehr an bürgerliche Möbel als an die ganz anderen Zwecken dienenden Chorgestühle gehalten haben [2].

Die sämtlichen, in ihren figürlichen Teilen mit dem Bremer Gestühl zusammenhängenden Reste, wie die von St. Johannis zu Lüneburg, zu Kloster Lüne, St. Jürgen zu Wismar sind nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt des Aufbaus erhalten. Lediglich die hohen, undurchbrochenen Wangen und die Aussparungen für die Baldachine lassen den Schluß zu, daß hier ähnliche Bestrebungen im Aufbau verfolgt wurden, wie wir sie in Bremen vorfanden.

Eine Neuerung finden wir erst wieder bei dem Gestühle der der St. Godehardikirche zu Hildesheim (Tafeln XXV u. XXVI). Die hohen, geschlossenen Wangen, die wohl sämtlich ursprünglich den Rückreihen angehörten, weichen von dem gebräuchlichen niedersächsischen Typ nicht ab. Auch der obere baldachinartige Abschluß fehlt nicht. Dagegen zeigen die ehemaligen Wangen der Vorderreihen eine Neuerung. Der obere Teil der Wange, von der Armlehnenhöhe ab, ist hier gewissermaßen aufgegeben. An die Stelle dieses weiteren Abschlusses ist nun die Einfügung von vollplastischen Figuren getreten.

---

[1] Vgl. Denkmale der Geschichte und Kunst der freien Hansestadt Bremen. I. Abt. Zweite Lieferung. Bremen 1862, p. 11 ff.

[2] Vgl. die Abbildung des hamburgischen Ratsgestühls in O. Lauffer: Hamburg (Stätten der Kultur, Bd. 29) p. 64 gegenüber nach einer Miniatur von 1497.

Ueber die Gliederung der Rückwände, die Einteilung der Vorder- und Hinterreihen und die Verteilung der Sitze läßt sich heute nichts mehr mitteilen. Die Gestaltung der Baldachine und die der Wangen können allein noch einen Anhalt für die ungefähre Vorstellung bieten. Das Vorhandensein der Baldachine selbst kann uns zunächst schon etwas aussagen ; denn wir dürfen in ihnen ja bereits ein für den niedersächsischen Chorgestühltyp charakteristisches Moment erblicken. Der gegebene Vergleich mit dem Gestühle des Domes ergibt aber noch weitere Analogien. In Konsolen endende Fialen gliedern die Vorderfläche, in die hier allerdings schlichtere, des plastischen Schmuckes entratende Rundbögen eingespannt sind. Der obere Teil der Wangen ist auch hier offen gebildet. Freiplastische Figuren schmücken ihn und werden von Baldachinen gekrönt. Von der veralteten doppelspiraligen Bildung dieses Teiles hat man sich frei gemacht. Aber der am Chorgestühle eingeschlagene Weg, an dieser Stelle Freistatuen anzubringen, ist doch in folgerichtiger Weise weiter beschritten worden.

Wie stark die für unser Gebiet gekennzeichneten Bestrebungen auch in dieser späten Zeit noch wirkten, beweist am besten der Aufbau des Dreisitzes in N o r d e n (Abb. 62) vom Jahre 1481. Wir haben hier wieder einen vollkommen schrankartigen Aufbau vor uns, wie wir ihn in Loccum und Wienhausen fanden. Die eigentümliche Sucht nach Absperrung selbst innerhalb des Gestühles führt hier sogar noch einmal zum Zurückgreifen auf die Füllbretter, die auf den Armlehnen aufsitzen. (Vgl. Loccum, Scharnebeck usw.).

Nicht umsonst ist ja Niedersachsen das Land der Schränke und Truhen. Es wäre deshalb sonderbar, wenn man keinen Einfluß des Schreinerhandwerks auf die Chorgestühle, die ihm ja z. T. anvertraut waren, spüren würde. Die auf niedersächsische Künstler und Handwerker zurückzuführenden Gestühle haben diese Einflüsse ja auch deutlich

erkennen lassen. Ein Beispiel, eine Bank in der Kirche zu Ramelsloh (Abb. 63), läßt sich in seinem Aufbau gleichfalls trotz der späten Entstehungszeit (um 1480—90) aufs engste mit den Erzeugnissen des Schreinerhandwerks in Verbindung bringen. Das Ganze macht durchaus den Eindruck eines Teiles einer getäfelten niedersächsischen Wohnstube, wo die Bekleidung der Wände mit in Faltwerk geschnitzten Brettern und die Anbringung von Truhen gebräuchliche Erscheinungen sind. Nur so läßt sich die eigenartige Rahmung, namentlich auch die an den Seiten erklären.

Das 1486 vollendete Gestühl des Domes zu Bardowick (Abb. 56—59) bleibt trotz der späten Entstehungszeit durchaus im Rahmen der alten Gewohnheiten. Die hohen undurchbrochenen Wangen, der breite und schützende Baldachin und dessen Einzelformen und die glatte, unverzierte Gestaltung der Rückwände sind die untrüglichen Zeugen dafür.

2. Die Entwicklung der Wangenform.

Bei dem Verlust der Wangen des Ratzeburges Gestühles müssen uns die Loccumer Wangen die Vorstellung vom Aussehen der frühsten Wangenform vermitteln. Mit soviel Recht Riggenbach[1] die Anlehnung an steinerne Sitze bei dem Gestühle des Domes zu Ratzeburg betont, so wenig kann man dasselbe bei den Wangen in Loccum aussagen. Konnten wir schon bei der Analyse des Aufbaues ein durchweg zu beobachtendes Anklingen an das Scheinerhandwerk betonen, so darf man das in vollem Umfange auch bei der Einzelgestaltung der Wangen tun. Die Wangen erscheinen als Bretter, wie sie in gleich schlichter Weise auch bei den

[1] Cfr. Ch. Riggenbach: Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XVI. Jahrhundert. Mitteilungen der K. K. Central-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Wien 1863. VIII. Bd. p. 217.

Schränken und ähnlichem Möbel der Zeit auftreten. Jede Auflösung in verschiedene Felder, in Teilungen durch Säulen usw. ist vermieden, oder vielmehr noch nicht angestrebt. Die nachher so sehr beliebten und in reichstem Maße gehandhabte Anlehnung an die Architektur tritt uns erst an dem Levitensitz in Loccum und dem Aebtissinnenstuhl in Wienhausen entgegen. Zweifellos hängt diese Aenderung mit dem ganzen Charakter dieser Gestühle zusammen. Was bei dem Loccumer Gestühl angestrebt, aber nicht zu erreichen war, nämlich einen Bau für sich zu errichten, konnte hier bei dem kleineren Maßstabe des ganzen Gebildes wohl durchgeführt werden. Wir gewahren deshalb auch in beiden Fällen zum ersten Male die Verbindung von Säulen mit der Wange selbst. Bewahrt die Wange auch noch ihren schlichten brettartigen Charakter von hochrechteckiger Form, so gemahnt doch der Umstand, daß die oberen Teile durchbrochen gebildet sind, gleichfalls an Einflüsse durch die Architektur. Ein Möbel mit durchbrochenen Wänden hat es in dieser Zeit noch nicht gegeben.

Es ist nun kein Zufall, daß die Wangen der Gestühle der Harzgegend aus dem Ende des 13. Jahrhunderts zugleich den vollen Anschluß an die Architektur und an die Plastik bringen. Die Architektur des 13. Jahrhunderts ist ohne Plastik, ohne verschwenderische Verwendung derselben sogar, gar nicht zu denken. Einerseits wird wie in Einbeck ein freies Rankenwerk in durchbrochener Arbeit eingeführt, andererseits wie in den Poehlder Wangen die volle Verwendung von Relieffiguren unter Spitz- und Rundbögen. Beide Neuerungen haben mit der Schreinerkunst und dem Mobiliar der Zeit nichts mehr zu tun. Sie sind Erscheinungen, die die völlig veränderte Gestaltung der Wangen erkennen lassen. Waren die Bischofssitze trotz ihres Steinmaterials nur Nachahmungen von Gebrauchsmöbeln, bekundete sich in Loccum und Wienhausen noch stark der schreinermäßige Betrieb, so ist hier die

völlige Unterordnung unter die Architektur, das Mitentstehen in der Bauhütte gleichwie bei jedem einzelnen anderen Teil der Kirchenausstattung zuerst vollzogen. Von hier aus zu den Gebilden wie sie uns im Dom zu Lübeck und in Verden begegnen, ist nur ein gegebener Schritt. Allerdings und für unser Gebiet bezeichnender Weise wird er mehr in der Ausbildung des Gesamtaufbaus, namentlich in der des Baldachins, als in der der Wangen betreten. Die Wangen des Levitenstuhles im Dom zu Lübeck bezeichnen sogar geradezu einen Markstein. Die hohe, schmale geschlossene Form unter gleichzeitiger Verwendung von reichem figürlichen Schmuck an den Außen- und von architektonischen Ornamenten an den Innenseiten wird hier zum ersten Male durchgeführt. Noch immer erscheinen die Wangen aber trotzdem als brettartige Gebilde. Erst in Doberan tritt dann die reiche Verwendung von Giebeln, Wimpergen und Fialen auf, die dann für die ganze spätere Zeit so außerordentlich bezeichnend wurde. Die Wange wird wie eine architektonische Wand aufgelöst und zugleich durch die Einrahmung durch die schließlich in Fialen auslaufenden Säulen scharf abgegrenzt. Der Charakter eines Fensters wird deutlich und zum ersten Male trotz der Geschlossenheit der Wange angeschlagen. In Scharnebeck und Bücken ist der Schritt zu diesem Ziele vollends betreten, während am Levitenstuhle in Verden die durchbrochen gehaltene Ausführung des Oberteiles der Wangen zeigt, daß der Wille offenbar noch nicht ganz ausreichte. In Scharnebeck stehen neben den ungewöhnlich hohen undurchbrochenen Wangen die vollkommen an Fensterdekorationen gemahnenden an den Chorwänden. Und erst in Bücken wurde in dieser eng zusammenhängenden Gruppe bei Wangen wie der der Eingangswange der Südseite ein völlig offenes fensterartiges Gebilde geschaffen. Die vorausgegangenen wie die nachfolgenden Wangenformen zeigen aber aufs deutlichste, daß diese Erscheinungen als Fremdkörper in der niedersäch-

sichen Kunst empfunden wurden. Immer stärker drängt man auf die hohe geschlossene brettartige Form der Wangen, wie sie ursprünglich in Niedersachsen üblich gewesen war. Noch zeigt der Osnabrücker Levitenstuhl ein Anklingen an ausländische Motive, indem hier das Oberteil der Wange der typisch französischen E-Form angeglichen wird. Am Hildesheimer Domchorgestühl erscheint alles wieder kompakter und der Dreiecksgiebel als oberer Abschluß wird nicht allein dem alten Streben nach hoher Ausdehnung der Wangen gerecht, er verstärkt auch den Eindruck der Geschlossenheit der Wange selbst. In Bremen treten uns dann auch wieder die vollkommen undurchbrochen gearbeiteten Wangen entgegen. Und sie behalten in dieser Form wie in Lüneburg, Güstrow, Wismar, Treptow[1] ihr Recht. Selbst an dem Gestühl der Godehardikirche zu Hildesheim, wo die Wangen mit den freiplastischen Figuren unser ganzes Interesse erregen, stehen als die bestimmenden Eingangswangen hohe, geschlossene brettartige Gebilde. Und der Gipfelpunkt der Gestühlskunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts, das Gestühl zu Bardowick, zeigt sogar durchgängig wieder die geschlossene, brettartige Wange.

Die kühne Neuerung der Wangen des Gestühls der St. Godehardikirche zu Hildesheim hat bezeichnenderweise in Niedersachsen keine Schule gemacht und da, wo man sie aufgriff, hat man sie der älteren Form anzugleichen versucht. Ein jetzt im Provinzial-Museum zu Hannover befindlicher, aus der Kirche zu Poehlde stammender Stuhl verwendet zwar freistehende Plastiken an den Seitenwangen, begrenzt sie aber durch fensterartige Umrahmung. In ähnlicher Weise wird bei dem aus Damme[2] in Oldenburg stammenden (jetzt im Kunst-

[1] Vgl. Abb. in Hugo Lemcke: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin. Heft 1: Kreis Demnin. Stettin 1898. Fig. 39.

[2] Abb. in: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg II. H. Amt Dechta. Oldenburg 1900 Fig. 22—23.

gewerbemuseum zu Frankfurt am Main stehenden) Chorgestühle trotz der Verwendung der hier sehr flach geschnitzten Freistatuen eine spitzbogige Rahmung und damit einheitliche Hochführung der Wange angewandt. Beide Stühle stammen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Genau dieselben Versuche eines Ausgleichs weisen ferner eine Reihe westfälischer, gleichfalls um 1500 entstandener Gestühle wie die der Reinoldikirche zu Dortmund, der Kirche zu Kappenberg und der Marienkirche zu Iserlohn auf.

3. Die Entwicklung der Ornamentik.

1. Die Säulen.

Der Entlehnung aus der Architektur entsprechend stellen sich die Säulchen an den Zwischenbacken des Ratzeburger Gestühls als Uebertragungen der Steinsäulen in Holz dar. Merkwürdig erscheinen die unverhältnismäßig hohen Basen, auf denen sie aufsstehen. Paarweise gekuppelt weisen die Schäfte einander entsprechende Verzierungen auf. Am häufigsten erscheint ein Motiv, das an Tauwerk erinnert und um das spiralenförmig ein geripptes Band geschlungen ist. Die Kapitelle, sofern solche überhaupt dargestellt sind, bestehen aus niedrigen, derbgebildeten Akanthusblättern.

Eine charakteristische Form der Säule, wie sie nachher lange beibehalten wird, entsteht durch den schreinerartigen Betrieb in Loccum und Wienhausen. Sie stellt sich hier als einfach rundgedrehter Stab dar, für die dann weiterhin die schmale und langgezogene Form des Kapitells bezeichnend ist. Die langen, aufrechtstehenden Blätter sind dicht an die Rundung der Säule angelegt und die Basen, zwischen denen sie erscheinen, treten auch hier schwach und in schlichter Würfelform vor.

Eine große Mannigfaltigkeit herrscht bei den Gestühlen aus der Harzgegend. Runde, gedrehte, gekantete Säulen

wechseln miteinander ab. Gemeinsam ist dieser Gruppe nur die Behandlung des Kapitells. Es ist sehr niedrig gehalten und stark gekehlt, sodaß es wie gequetscht erscheint. Die Vorderkanten der Wangen und Zwischenbacken des Gestühls zu Einbeck lassen deutlich erkennen, daß hier die Zusammenhänge mit der Schreinerkunst bereits stark gelockert sind. Man begnügt sich damit, das Brett in eine Dreikantung auslaufen zu lassen und ihm ein plumpes Würfelkapitell zu geben. Der bildhauerische Geist, der diese Gestühle im Gegensatz zu den vorausgegangenen beherrscht, wird ferner an den Säulen der Rückwände klar. Die dünnen Säulenbündel laufen in architektonisch unmögliche langgezogene Kapitelle aus, auf denen menschliche Köpfe, Zweige, Blätter, usw. wie aufgeklebt aufliegen.

Es ist nicht unwichtig, daß gerade der steinerne Levitensitz zu Amelungsborn eine so große Nichtbeachtung des Säulenmotivs aufweist. Denn obwohl man hier des Materiales und Aufbaus wegen eine reiche Verwendung der Säule erwarten sollte, finden wir die Vorderkanten der Zwischenbacken schmucklos und in den tabernakelartigen Aufbauten nur ganz schlichte gekantete Pfeiler.

Eine direkte Fortführung der Gestaltung der Wienhausen-Loccumer Form finden wir dagegen bei der Lübeck-Lüneburgischen Gruppe. An den frühsten, in Lübeck entstandenen Gestühlen im Dome erscheinen die Säulchen als sehr dünne Rundstäbe mit schlichten Basen und hochgezogenen Kapitellen mit enganliegendem Blattwerk. Ueber Verden-Scharnebeck-Bücken vollzieht sich dann — der zeitlichen Abfolge entsprechend — allmählich eine Lockerung. Das Blattwerk im Kapitell tritt merklich weiter vor und auch das Kapitell selbst wird stärker als Funktionsmittel betont.

In Doberan ist trotz der späteren Entstehung eine archaisierende Tendenz oder Zurückgebliebenheit auch in der Formung der Säulchen zu gewahren. Sie sind hier wie bei

den frühen Wienhausener und Loccumer Stühlen als sehr schlanke Rundstäbe mit hochgezogenen Kapitellen gebildet.

Eine reichere Verwendung und größere Sorgfalt in der Behandlung begegnet uns erst wieder am Gestühle des Domes zu Bardowick. An den Vorderkanten der Zwischenbacken wird zwar noch die einfache Form als gedrehter Rundstab mit schlichtem Kapitell und Basis angewandt. Dagegen treten an den Wangen selbst Erscheinungen auf, die die Auflösung der strengen gesetzmäßigen gotischen Formen erkennen lassen. Zum Teil verschwindet der Charakter als Säule ganz und es stehen dafür seilartige Gebilde, zum Teil werden durch erhaben geschnitzte Zick-Zack-Ornamente rein dekorative Wirkungen angestrebt.

2. Die Entwicklung des Blattwerks.

Von den frühen Ratzeburger Gestühlsresten abgesehen spielt das naturalistisch behandelte Blatt, vor allem das Weinblatt, oft sogar in ausschließlicher Verwendung als Wangenschmuck eine große Rolle bei den niedersächsischen Gestühlen.

In Ratzeburg selbst ist es ein geometrisch gezeichnetes Blatt, das der Anlehnung an die Architektur entsprechend auftritt.

Aber schon an den Loccumer Gestühlen treten Erscheinungen auf, die eine völlige Aenderung in der Verwendung des Blattwerks bekunden und die zugleich fast stereotyp wiederkehrende Züge erstmalig anwenden. Es ist vor allem nicht mehr das Einzelblatt, sondern das Blattwerk, das hier allerdings auch noch in stilisierter Form und freier Umgestaltung der naturalistischen Vorlage verwandt wird. Ferner sind es die Ranken, die nun vor allem mit zur ornamentalen Gestaltung benutzt werden und die zugleich auch auf ein naturalistischeres Streben hinweisen, wenn sie selbst auch noch

in stilisierter Weise durch die Aufreihung der Perlen wiedergegeben werden. Für die weitere Verwendung charakteristisch erscheint dann besonders die spiralenförmige Gestaltung dieses Rankenwerks selbst und die Anbringung von Weintrauben, die fast an sämtlichen niedersächsischen Gestühlen wiederkehren.

In ganz folgerichtiger Weise sind diese Tendenzen dann an dem Aebtissinnenstuhl in Wienhausen fortgeführt. Wieder ist es der Weinstock, der als Schmuck der Seitenwangen erscheint. Aber sehr deutlich wird hier schon das immer stärker hervortretende naturalistische Streben. Der Stamm des Weinstocks ist klar als solcher gekennzeichnet, die Ranken sind in paralleler, spiralenförmiger Anordnung — wie in Loccum! — aufgereiht, aber weit stärker als wirkliche Aeste betont und mit realistischer gebildeten Blättern geschmückt.

In völlig naturalistischer Weise wird Blattwerk verschiedenster Art dann schon bei den Gestühlen der Harzgruppe angewendet. In höchst eigentümlicher — an Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts gemahnender — Form erscheint durchgängig ein einzelnes lose hingelegtes Blatt. So an den Kapitellen des Gestühls zu Einbeck ohne jede Verbindung oder architektonische Funktion, gleichsam wie angeklebt: Weintrauben und Blätter, Eicheln und Eichenlaub usw. Ebenso verfahren die Künstler dieser Gruppe bei der Verwendung des Blattwerks als Schmuck bei den Reliefs. Hier sind es die jetzt noch in Poehlde befindlichen Reliefs, wo über den Zwickeln der Spitzbogen aus den Ecken wie unabsichtlich und schlicht Maiglöckchen, Eicheln, Wegerich, Aepfel usw. erscheinen. Umso seltsamer ist die starke Stilisierung, wie wir sie bei dem Blattwerk an den Wangen antreffen.

An den Gestühlen des Lübecker Doms ist es nun wieder vor allem der Weinstock mit Trauben und Blättern, der den Hauptschmuck ausmacht und das in Loccum und

Wienhausen Angestrebte weiter entwickelt. Die spiralenförmige Gestaltung der Ranken ist aufgegeben; die Einstellung des Stammes in die Mitte und die parallele seitliche Anordnung der Blätter beibehalten. Eine der allgemeinen naturalistischen Tendenz entsprechende Neuerung beruht darin, daß jetzt fast durchgängig das Wurzelwerk des Weinstocks mit dargestellt wird. Charakteristisch erscheint es, daß an der Nordwange des Viersitzes und an der Einzelwange am Lettner die symmetrische Anordnung des Blattwerks gelockert wird und daß hier am Fuße lose hingelegte Efeuzweige und Glockenblumen — natürlich ohne Beeinflussung durch die Gestühle der Harzgruppe — verwandt sind.

Sehr interessant ist die immer freiere Handhabung bei der Lüneburgischen Gruppe. In Verden wird das Rankenwerk in strenger paralleler Anordnung wieder zu Kreisen gebogen, die als Medaillons für die Halbfiguren dienen. Das auftretende Wein- und Feigenblattwerk läßt dabei aber einen deutlichen Fortschritt dem lübischen gegenüber, was Anlehnung an die Naturform betrifft, erkennen. Die Wangen anden Chorwänden in Scharnebeck zeigen ganz genau dasselbe Blattwerk, wie wir es in Verden fanden. Besonders auch die Bevorzugung einer über die Natur hinausgehenden Größe und einer konvexen Wölbung des Blattinnern begegnet uns hier.

Der fortgeschrittenere Künstler in Bücken offenbart seine größere Selbständigkeit und seinen Erfindungsreichtum auch in der Verwendung des Blattwerks. Zwar gleicht die Struktur des Weinblattes ganz genau dem in Verden und Scharnebeck angewendeten, doch darin besteht aber auch der einzige Zusammenhang. Statt der symmetrischen Anordnung und der Unterordnung unter einen gewissen stilisierenden Zwang sind hier wie an der Wange mit Kaleb und Josaphat oder der mit der Jungfrau und dem Einhorn einfach große Weinlaub- oder Akanthusäste hingelegt. Die Steigerung der

Größe des Blattes selbst setzt dabei nur das in Verden-Scharnebeck Erstrebte fort.

Der außerordentlich handwerkliche und provinzielle Charakter der Gestühle zu Doberan und der Wangen an dem Stuhl der Südseite des Domes zu Ratzeburg wird auch besonders angesichts der Gestaltung des Blattwerks deutlich. Einerseits sehen wir eine direkte Uebernahme des an den lübischen Gestühlen des Domes Erreichten, andererseits eine starke Vergröberung und Verflachung. Neues bieten diese Gestühle jedenfalls nicht, ebensowenig wie sie in ihrer Verwendung des Blattwerks für die Entwicklung desselben wichtige Züge schaffen.

Bei den eine Ausnahmestellung einnehmenden Leviten-stühlen in Amelungsborn und Osnabrück tritt das Blattwerk stark zurück. In Amelungsborn ist es der architektonische Grundcharakter, der eine freiere Verwendung des Blattwerks einschränkte, in Osnabrück die offensichtliche Bevorzugung des plastischen Schmucks, die den gleichen Einfluß üben mußte.

Die durchbrochene 3förmige Gestaltung der Wangen des Domes zu Hildesheim schließt an sich schon eine bevorzugte Verwendung von Blattwerk aus. Die Weinblätter sitzen deshalb auch trotz ihrer leidlich naturalistischen Bildung ziemlich unglücklich an dem Stamm und scheinen mehr aus ikonographischen Gründen, um den Weinstock überhaupt erkennbar zu machen, als aus stilistischen angebracht zu sein. Die Verwendung von Blattwerk in den Spitzgiebeln über den Baldachinen läßt dagegen — soweit sie alt sind — auf absichtlichere Wirkung schließen.

Trotz der bestehenden Verbindungen der niedersächsischen Meister des Chorgestühles im Dome zu Bremen mit den Werken von Verden, Scharnebeck und besonders Bücken läßt sich hinsichtlich der Verwendung des Blattschmucks keine Analogie aufweisen. Höchst charakteristischer Weise! Wo

Blattwerk am Bremer Gestühl überhaupt erscheint, wird es in sehr sparsamer und auffällig stilisierter Weise verwendet. Die Sternblütchen an den hohen Seitenwangen 1 und 2[1] beweisen das. Das über den Baldachinen angebrachte Blattwerk an den Wangen 1 und 5, wie die bedeutungslosen Blätter über den Klappsitzaussparungen an den Wangen 1 und 5 zeigen, daß man eben gar keinen Wert auf diesen Schmuck legte. Und wo er — wie an den Vorderseiten der Wangen 6 und 7 — verwandt ist, geschieht dies in einer im ganzen niedersächsischen Gestühlsgebiet abweichenden und ausgesprochen stilisierten Form. Ich erblicke hierin eine weitere Bestätigung meiner Behauptung, daß das Bremer Gestühl in seinen wesentlichsten Teilen nicht durch niedersächsische Künstler entworfen und ausgeführt wurde.

Die älteren Wangen von St. Jürgen zu Wismar weisen höchst bezeichnenderweise ein ähnliches Blattwerk auf wie wir es in Scharnebeck und Bücken gefunden haben. Ein sehr großes, gewölbtes und naturalistisch gebildetes Blatt, mag es nun an Weinstöcken oder Feigenästen erscheinen, bestimmt den Charakter dieses vegetabilischen Schmuckes. Bei den übrigen mecklenburgischen Gestühlen spielt die Verwendung des Blattwerkes eine auffallend untergeordnete Rolle. Wo es, wie an dem Levitenstuhle des Domes zu Güstrow etwas mehr hervortritt, stimmt es mit der in St. Jürgen zu Wismar gefundenen Formung überein. Hier in Güstrow sind es lose an die Oberkanten der Eselsrückenbogen angelegte Akanthusblätter, die in ihrer unorganischen Verschmelzung mit der Architektur an das Hildesheimer Gestühl gemahnen, im übrigen aber die große, gewölbte und sorgfältige Behandlung aufweisen, wie sie für die Verden-Scharnebeck-Bückener Gruppe bezeichnend ist.

Die Sonderstellung des Gestühles der St. Godehardikirche zu Hildesheim zeigt sich natürlich auch in der Formung

[1] vgl. Habicht: Das Chorgestühl . . . a. a. O. Abb. 2 u. 3.

des zur Verwendung gebrachten Blattwerkes. Das großlappige Akanthusblatt, wie es an den Kapitellen, den Verzierungen über den Sitzbrettaussparungen und an den Knäufen verwendet wird, ist ein der Zeit gemeinsames und ohne besondere Eigenart. Eigentümlich dagegen und von allem Vorausgegangenen abweichend erscheint die Bildung des Blattwerks in dem Unterteil der östlichen Vorderwange des westlichen Stuhls der Nordseite. Die hier dargestellte Bärenjagd findet auf einem von großblütigen Blumen und großlappig geformtem Blattwerk gebildeten Hintergrund statt. Fanden wir bei den vorausgegangenen Stühlen zum Teil ausgesprochenes naturalistisches Streben, so behielt das Blattwerk doch stets seinen Charakter als schmückendes Beiwerk und meist auch seinen symbolischen Sinn. Hier dagegen und bei der Darstellung der Bäume auf der Szene Moses vor dem brennenden Busch soll die Illusion eines bestimmten Naturausschnittes erweckt werden. Es kündigen sich in diesen Bestrebungen eben die gleichen Aenderungen im künstlerischen Gestalten an, wie wir sie ja auch in der Plastik feststellen können.

Eine selbständige Ausbildung des Blattwerks findet sich bei den späteren ca. 1480—1500 entstandenen Gestühlen nicht mehr vor. Das Ueberwiegen des ornamentalen und vornehmlich des figürlichen Schmucks war einer Weiterbildung des Blattwerks nicht günstig. Ueberdies hatte man inzwischen allgemein eine Höhe des Naturalismus in der Formung erreicht, die nicht mehr zu überbieten war. Die notwendig darauf folgende Stilisierung erscheint an Gestühlen, die schon durch Renaissanceelemente beeinflußt sind und deshalb hier nicht mehr behandelt zu werden brauchen.

III. Kapitel.

Die Entwicklung der Plastik.

Wurden in den vorausgegangenen Abschnitten die eigentlichen kunsthistorischen Fragen, also die nach Entstehungszeit und -ort und nach dem künstlerischen Urheber zurückgestellt, so hatte das seinen guten Grund. Bei dem Fehlen an Mobiliar würde sich ebensowenig im Hinblick auf den Aufbau als auf Einzelgestaltung ein sicheres Ergebnis erzielen lassen. Es ist überdies bekannt, daß sich gerade die mit dem täglichen Leben verknüpften Formen wenig zur exakten Bestimmung eignen. Ich erinnere an die gotischen Ornamente an niedersächsischen Fachwerkhäusern des 17. und 18. Jahrhunderts. Anders verhält es sich bei dem plastischen Schmucke. Nicht als ob der Begriff der «höheren Kunst» hier eine stilbildende Rolle gespielt hätte, so ist doch die Tatsache, daß die plastisch ausgeführten Teile eben im Großen und Ganzen von Künstlern ausgeführt wurden, die dem Gesetze der Entwicklung stärker unterworfen waren, ausschlaggebend. Es versteht sich leicht, daß deshalb ausschließlich bei diesen Teilen der Gestühle eine Antwort auf die eigentlichen kunsthistorischen Fragen zu erhalten sein wird.

Die frühsten Gestühle, nämlich die von Ratzeburg, Loccum und Wienhausen weisen noch keinen

Schmuck auf, der der eigentlichen Plastik zuzuzählen wäre. Die Ornamentik, die uns hier begegnet, gehört durchaus in den Rahmen der die betreffenden Gestühle bestimmenden Handwerke. In Ratzeburg, wo ein deutliches Anknüpfen an die steinernen Bischofssitze zu gewahren ist, gibt die Bauornamentik des 12. Jahrhundert in zwangloser Weise den Stoff zur Gestaltung und Ausschmückung der Säulen, Kapitelle und Armlehnen her. Es ist mehr die einzigartige Seltenheit dieses Gestühles, als frühst erhaltenes, wie die Ausführung im Einzelnen, die die Beachtung erklären, die es gefunden hat. Eine Bereicherung unserer Vorstellung vom Wesen der Bauornamentik erfahren wir durch dasselbe nicht. Da hiermit der Quellenwert der Gestühle im eigentlichen Sinne wegfällt, darf es auch ausgesprochen werden, daß den Ornamenten selbst die Uebertragung vom Stein ins Holzmaterial nicht zum Vorteil gereicht hat.

In Loccum fanden wir hinsichtlich des Aufbaus ein klares Hervorgehen der Gestühle aus dem Schreinerhandwerk. Der gegebene Vergleich mit Erzeugnissen aus diesem Gebiete wird durch den Mangel an solchen erschwert. Die einzig erhaltenen Beispiele — die skandinavischen Stühle[1] — können natürlich nicht ausreichen, um ein Bild von der deutschen Betätigung auf diesem Gebiete zu machen. Noch weniger sind sie dazu geeignet, unserem Gestühle direkt gegenübergestellt zu werden. Die Ornamente wollen deshalb für sich betrachtet sein und es gilt sie selbst zunächst einer Analyse zu unterziehen.

Den Hauptschmuck der großen Wangen bilden zwei Reihen medaillonartig gelegter, verschlungener Ranken, die

---

[1] Cfr. F. Luthmer: Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig o. J. Abb. 8—10. Während der Drucklegung ist eine Arbeit von A. Haupt: Zur Entstehung der romanischen Ornamentik in den Monatsh. f. Kunstw. VIII. Jahrg. p. 309 ff. erschienen, in der nachdrücklich auf die germanische Holzschnitzkunst hingewiesen wird.

am unteren Ende aus drachenähnlichen Tierkopfmäulern aufwachsen. Diese fünf Paare nebeneinanderstehender Ranken tragen im Innern spiralenförmig gelegte Blätter und sind selbst perlenartig gerippt. Die unteren und oberen Zwischenräume zwischen den äußersten Ranken sind mit Ranken und Blattwerk gleicher Formung gefüllt. Die kleinen Ansätze an den großen Wangen sind mit demselben Ranken- und Blattwerk nur in anderer Anordnung geschmückt. Auf den kleinen Eingangswangen findet sich ein durchbrochen gearbeiteter herzförmiger Aufsatz. Die Seiten enden in nach innen gebogene Blätter und ähnlich gebildete Blätter sitzen unten außen. In der Mitte erhebt sich ein kreuzförmiger Schaft mit rundmedaillonartigem Abschluß, der mit einer Rosette geschmückt ist.

Die symmetrische Parallelstellung von spiralenförmig gebogenen und mit Blattwerk verzierten Ranken begegnet uns an dem bereits herangezogenen Kaiserstuhl zu Goslar zum ersten Male. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß dieses Motiv von den Loccumer Mönchen von da entlehnt worden ist. Da die Formung des Ranken- und Blattwerkes am Kaiserstuhle in Goslar aber nicht wörtlich mit der am Loccumer Gestühle übereinstimmt, muß diese Annahme eine Vermutung bleiben. Sie liegt aber jedenfalls näher als die, welche die Formen des Loccumer Gestühles von Goldschmiedearbeiten herleiten will. Denn einmal besaßen die Mönche derartige Arbeiten nicht in ihrer eigenen Kirche[1] und dann waren ihnen die anderweitig aufbewahrten Goldschmiedearbeiten lange nicht so leicht zugänglich wie der Kaiserstuhl in Goslar. Eine andere naheliegende Quelle, die Handschriftenillustration, bleibt unergiebig, weil keine Beispiele aus Loccum vorhanden sind und weil die stilistisch wohl nächststehenden, die der thüringisch-

[1] Cfr. Jos. Saur: Der Cisterzienserorden und die deutsche Kunst des Mittelalters. (Bonner Dissertation.) Salzburg 1913, p. 87.

sächsischen Malerschule [1] gerade das Hauptmerkmal der Ornamentik unseres Gestühles, nämlich die Parallelität in der Anordnung der Rankenspiralen nicht aufweisen.

Die unbedingte zeitliche und stilistische Zusammengehörigkeit der Gestühle und Gestühlsreste, die zum ersten Male und gleich in verschwenderischer Fülle mit figürlichem Schmucke versehen sind, bedarf keiner Begründung. Das Gestühl der St. Alexanderkirche in Einbeck trägt seine Inschrift mit dem Datum 1288. Ueber die Anfertigung des Gestühles zu Pöhlde berichtet Letzner [2] und gibt als Entstehungszeit das Jahr 1284 an. Die Reste aus Duder-

---

[1] Cfr. A. Haseloff; Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Stud. zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 9), Straßbnrg, 1897.

[2] Letzner: a. a. O., p. 1235—1237: «Man sieht aber von derselbigen Kirchen, itziger Zeit, anderst nichts, als die Mauern und Wände, und auf dem Chor die Stühle neben der Kayserinnen, und hinten am Chor des Kaysers-Wapen. Die itzt gedachten Stühle aber zu Poelde auf dem Chor hat anno Christi 1284 H. Henrich Probst daselbst gantz herrlich, zierlich und schön auss gutem, reinem Eichenholtze bawen und machen lassen. Und ist an dem darangeschnitzten Bildwerke sonderliche und künstliche Geschicklichkeit zu sehen. Denn auf jeglicher Seite des Chors sindt zwölf Stände oder Stüle und auf der linken Seiten da man auf den Chor gehet, sind zwischen einem jeglichen Stuhl, ein bildniß eines Propheten mit Nahmen und was derselbe von Christo geweissaget geschnitzt von ferne anzusehen als ob sie lebten. Also auch auf der rechten Seiten; da man wiederumb vom chor herab gehet stehen an den zwölf Stühle die zwölf Aposteln mit den zwölf artikulen unseres Heiligen Christlichen Glaubens ebenermaßen, wie die Propheten so reinlich auch künstlich und zierlich geschnitzt.

Dies künstliche Arbeit soll ein Meister von Duderstadt gemachet und an jeglichem Stücke eine osterodische Mark verdienet und bekommen haben, sindt 24 osterodische Mark, die thun 10 1/2 Thaler, 4 gute Groschen. Itziger Zeit aber fünde man keinen Meister, der diese Arbeit für 100 Reichsthaler zu machen annehmen dürffte. Ich habe mich offtmahls über diese Stühle verwundert, daß sie unverletzet und ungeschändet im lermen blieben, oder daß man dieselben nicht an andere Orter bracht und verpartiret hat und muß mit Wahrheit bekennen, daß ich wol an die 80 Clöster, in diesem und den benachbarten Landen besuchet und besehen, aber dergleichen Stühle an keinem Orte gefunden.»

stadt (jetzt im Museum zu Göttingen) und Ilfeld stehen diesen beiden Gestühlen ebenso nahe, wie diese es unter sich selbst tun. Bei der offensichtlichen stilistischen Uebereinstimmung dieser vier Gestühle, zu denen noch das Kruzifix in Ilfeld und der Schrank in Wernigerode hinzukommen, bedarf es keiner näheren Begründung, warum fortab bei der Untersuchung lediglich von einer Harzgruppe von Gestühlen gesprochen wird.

Des Chronisten Letzner [1] (geb. 1531, † 1613) Glaubwürdigkeit ist mit Recht bei verschiedenen Stellen seiner Werke angezweifelt worden. Daß er in unserem Falle gut unterrichtet sein muß, geht aus der unanfechtbaren Datierung des Gestühles der St. Alexanderkirche zu Einbeck hervor. Das Gestühl zu Poehlde steht dem Einbecker von 1288 jedenfalls so nahe, daß es sehr wohl 1284 angefertigt worden sein kann. Die vorsichtige Mitteilung Letzners, daß es von einem Meister aus Duderstadt angefertigt worden sein »soll«, gewinnt an Wahrscheinlichkeit dadurch, daß die aus Duderstadt stammenden Reste tatsächlich auch in engstem Zusammenhang mit der ganzen Gruppe stehen. Eine Schwierigkeit entsteht insofern, als auf der Poehlder Wange ein arbeitender Mönch erscheint, der doch wohl sicher mit der Anfertigung des Gestühles in Zusammenhang gebracht werden darf und in dem das Bildnis des die Arbeit leitenden Künstlermönches erblickt werden kann. Man könnte ja annehmen, daß dieser Kleriker aus Duderstadt stammte. Allein, eine befriedigende Antwort ließe sich bei alledem nur auf Grund von Archivalien geben. Meine Nachforschungen nach solchen blieben aber leider ergebnislos. Als gesichert dürfen wir demnach, auch wegen der Nachrichten Letzners, die örliche Herkunft, nämlich die Harzgegend um Einbeck-Ilfeld-Duderstadt, und die zeitliche Entstehung,

[1] Cfr. Allgemeine Deutsche Biographie, 18. Band. Leipzig 1883, p. 465—66.

nämlich die Jahre um 1284—1290 ansehen. Die Bestimmung der künstlerischen Persönlichkeiten kann trotz der Erwähnung Letzners von einem Meister aus Duderstadt beim Mangel an archivalischen Zeugnissen nicht geboten werden.

Es kann sich also weiterhin nur um die Frage nach der Herkunft des Stiles handeln. Typen wie die des Königs David oder Gestalten wie die Synagoge des Pöhlder Gestühles können da nun zunächst keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß die große französische Monumentalplastik Anregungen zu deren Gestaltung hergegeben hat.

Die Einzelbehandlung, namentlich die Bildung der Augen und Haare, weist dagegen mit ebensolcher Deutlichkeit auf die Ausführung durch einheimische Kräfte. Zunächst sind es Erinnerungen an sächsisch-niedersächsische Werke aus der Wende des 12. bis 13. Jahrhunderts, die sich aufdrängen. Man ist erstaunt über die offensichtlich konservative Tendenz, da ja an der Datierung um 1280—90 unserer Arbeiten nicht zu rütteln sein kann. Die geschlitzten Lider mit der Herabziehung der inneren Ecken nach unten, die starke Betonung des Unterlides und die kreisrunde Aushöhlung im Apfel zur Verdeutlichung der Iris, dies alles sind Erscheinungen, wie sie uns in der sächsischen Plastik z. B. an den Stuckfiguren in Gröningen[1] entgegentreten. Die straffe Einwickelung in die Gewänder, die bandagenartige Umhüllung der Arme weisen auf Figuren wie die Halberstädter Apostel. Die eigentümliche Haarbehandlung mit den parallelen flechtenähnlichen Strähnen und den schneckenartigen Endigungen (cfr. z. B. König David) erinnern an Goldschmiede- und Bronzearbeiten (cfr. Tragaltar in Paderborn oder den Fischbecker Kopf[2]). In allem offenbart sich also scheinbar auf den ersten Blick ein archai-

[1] Vgl. A. Goldschmidt: Studien zur Gesch. der sächs. Skulptur. Berlin 1902. Fig. 5.

[2] Vgl. M. Creutz: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln 1910, p. 19 u. 30.

sierender Stil. Ich sage scheinbar, weil ich nicht glaube, daß man eine solche bewußt archaisierende Tendenz annehmen darf. Man wird vielmehr mit verloren gegangenen Zwischengliedern zu rechnen haben. Es ist schon kein Mißgeschick mehr, sondern grenzenlose Einsichtslosigkeit, die daran Schuld ist, daß uns von den ehemaligen Gestühlen Goslars z. B. nicht ein Stück erhalten geblieben ist. Halten wir also demnach an der Meinung fest, daß die Gestühle unserer Gruppe die Weiterbildung eines vorausgegangenen Bestandes vermuten lassen, so handelt es sich nun um die Frage, welche Momente als die entwicklungsgeschichtlich hervorragendsten anzusehen sind. Trotz der scheinbar archaisierenden, den Stil bestimmenden Tendenzen sind es doch daneben auch die Anlehnungen an die französischen Vorbilder, die nicht zu übersehen sind. Sie sind um so merkwürdiger als sie eine Analogie zu den Bamberger Domskulpturen aufweisen. Ein Blick auf eine Figur wie den Jonas des Pöhlder Gestühles zeigt, daß hier ähnliche Vorbilder maßgebend gewesen sein müssen wie bei der gleichen Figur am Georgenchore in Bamberg. Und eine Gestalt wie der König David oder die Synagoge verraten mit ebensolcher Deutlichkeit, daß hier Anlehnungen an die Reimser Plastiken stattgehabt haben, wie sie bei der Bamberger Synagoge oder dem Reiter nachweisbar sind. Das Auffallende und Bedeutungsvolle liegt aber in dem Umstande, daß hier französische Anregungen, die in Bamberg an zwei zeitlich und stilistisch voneinander getrennten Gruppen auftreten, an einem — wie vorher erwähnt 1284 entstandenen — Werke erscheinen. Es läge deshalb ja nahe, einfach anzunehmen, daß der Verfertiger des Pöhlder Gestühles — also jener Meister von Duderstadt — die Bamberger Arbeiten gesehen und in Erinnerung an diese seine Figuren geschaffen habe. Das geht aber aus verschiedenen Gründen nicht an. Denn dann müßten die Beziehungen der Poehlder Arbeiten zu den Bambergern doch weit engere sein, als sie tatsächlich er-

scheinen. Ferner weichen bei weitem die meisten Figuren direkt von den Bambergern ab, sie haben dort überhaupt keine Analogien. Weese[1] hat mit genügender Gründlichkeit dargetan, daß keine deutschen Plastiken vorhanden sind, die den Stil der Bamberger Figuren zu erklären, ausreichen könnten. Es braucht also auch in unserem Falle nicht noch-einmal auf die Diskrepanz der Plastiken mit den übrigen — vorausgehenden — deutschen hingewiesen zu werden. Weese hat als die hauptsächlich als Vorbilder für die frühen Bamberger Skulpturen in Frage kommenden die Toulousaner bezeichnet. Da in den Poehlder Arbeiten aber auch zweifellos Reimser Einflüsse zu konstatieren sind, müßte man sich also vorstellen, daß unser Meister in Toulouse und in Reims gewesen sei. Bei aller Ehrfurcht vor der Beweglichkeit deutscher mittelalterlicher Plastiker scheint mir das aber doch so gut wie ausgeschlossen zu sein. Es kommt noch eine Erwägung dazu, die die Annahme bestärkt, daß der Künstler nur in einer dieser beiden französischen Städte geweilt haben wird. Poehlde war ein Prämonstratenserkloster. Der Weg zum Mutterkloster Coucy bei Reims wird deshalb wohl der am meisten betretene gewesen sein. Und daß wir in dem Verfertiger des Poehlder Gestühles einen Kleriker zu erblicken haben, das beweist ja die Wange mit seinem Selbstporträt auf das allerdeutlichste. Alles spricht also dafür, daß der Verfertiger die Plastiken in Reims gesehen hat.

Es ist jedenfalls nötig gewesen, auf die Herleitung des Stiles aus der französischen Plastik hingewiesen zu haben, da ein älteres Gestühl, das die Verbindung des burgundischen und Reimser Stiles aufweist, weder in Deutschland noch in Frankreich erhalten geblieben ist. Zur Erklärung des Wesens der Poehlder Plastiken reicht dieser Nachweis aber keines-

---

[1] Cfr. **Artur Weese**, Die Bamberger Domskulpturen. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 10.) Straßburg 1914.

wegs aus und er würde es auch dann nicht tun, wenn die unmittelbaren französischen Vorbilder namhaft zu machen wären. Das Entscheidende an den Skulpturen liegt in den Sonderheiten, die man als niedersächsische bezeichnen kann. Auf sie werde ich in einem späteren Kapitel zurückkommen.

Die reichere Austattung des Poehlder Gestühles rechtfertigte es, auf die dort erscheinenden Plastiken besonders Gewicht zu legen. Man wird wohl kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß Letzners Bericht auf zuverlässigen Quellen beruht. Denn es ist nur natürlich, daß das mit zalreichen und bedeutenden Plastiken ausgestattete Poehlder Gestühl die Anregungen für die anderen hergegeben hat, während der umgekehrte Fall nicht denkbar ist. Auch aus diesem Grunde dürfen wir an der Datierung 1284 festhalten. Die plastischen Teile der Gestühle und Reste zu Einbeck, Duderstadt (Göttingen) und Ilfeld [1] bieten nichts Neues. Lediglich die Monatsdarstellungen an dem Stuhle des Langhauses in Ilfeld, die ehemals als Miserikordien gedient haben, weisen in ikonographischer Hinsicht auf Frankreich und lassen die Vermutung zu, daß ähnliche Darstellungen an dem Gestühle zu Poehlde ehemals vorhanden gewesen sein werden.

Der kunsthistorisch wertvollste Teil des Levitenstuhles in Amelungsborn, die Gestalt des hl. Bernhard, kann uns allein zur stilistischen und zeitlichen Einordnung des Werkes dienen. Da leider keine gleichzeitigen bildhauerischen Arbeiten, die aber wohl sicher vor der Zerstörung vorhanden waren, an Ort und Stelle heranzuziehen sind, muß schon in der weiteren Umgebung Umschau gehalten werden. Braunschweig und Hildesheim kämen da vor allem in Betracht. Es kann aber meine öfters ausgesprochene Behauptung der Verbindung der dor-

---

[1] Das auch ikonographisch beachtenswerte Kruzifix verdient eine besondere Behandlung, die hier, weil aus dem Rahmen des Buches fallend, nicht geboten werden kann.

tigen Kunst mit dem Westen nur bekräftigen, wenn ein Denkmal namhaft zu machen ist, das als unmittelbares Vorbild für unsere Figur angesehen werden kann. Es ist dies das Grabdenkmal des Erzbischofs Mathias von Bucheck im Dome zu Mainz[1]. Auf diesem finden sich neben der Figur des Verstorbenen rechts und links je zwei Heiligengestalten, unter denen die linke obere, die eines Mönches, als unbedingt sicheres Vorbild für die Figur unseres hl. Bernhard anzusehen ist. Die Bildung der S-förmig, parallel gelegten Haare, die der ungewöhnlich großen Ohren, der Augen und des Mundes lassen keinen Zweifel. Auch der Umstand, daß die Amelungsborner Figur im genauen Gegensinne dargestellt ist, daß sie das Buch in der Linken, den Abtsstab in der Rechten hält, während es dort umgekehrt ist, können die Annahme, daß der Amelungsborner Meister nach dem Mainzer Vorbild gearbeitet hat, nur bestätigen.

Durch das Todesdatum des Mainzer Bischofs 1328 ist ein terminus post quem auch für unser Denkmal gegeben. Die auffallend starken und keines Beweises bedürftigen Beziehungen zwischen den beiden Werken lassen den Schluß zu, daß der Amelungsborner Stuhl in der Zeit um 1330 entstanden sein wird.

In auffallendem Gegensatze zu der künstlerischen Höhe der auf der östlichsten Konsole aufstehenden Abtfigur stehen die rohen und handwerksmäßigen Reliefs der Zwischenbacken und die der Rückwand.

Einen zweiten Einfluß durch die französische Plastik, der um 1329 die ganze Fülle der freien gotischen Gestaltung vermittelt, gewahren wir im Hansagebiet. Es sind die unter dem Bischofe Heinrich II. von Bocholt für den Dom zu Lübeck angefertigten Gestühle, die diese Erscheinungen aufweisen.

---

[1] Cfr. Georg Dehio und Gustav v Bezold: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 14. Jahrhundert. Tafel 2.

Die Arbeiten sind urkundlich[1] unter Bischof Heinrich II. angefertigt worden, von dem wir wissen, daß er erst 1329 nach 13jährigem Aufenthalte in Frankreich und Flandern nach Lübeck zurückgekehrt ist[2] und von diesem Jahre ab für den Ausbau und die Inneneinrichtung des Domes unablässig tätig war. Aber wie der Aufbau, so zeigt der Stil der Plastiken mit aller Deutlichkeit, daß sie zwar durch französische Vorbilder beeinflußt, aber von einheimischen Kräften ausgeführt worden sind. Es ist hier dasselbe Bild, wie wir es in Bamberg, Magdeburg, Freiburg oder Naumburg gewahren: Deutsche Künstler französischen Arbeiten nachstrebend, sie in manchem, namentlich in der Form vergröbernd, und ebenso oft, besonders in der Verdeutlichung des seelischen Gehaltes bereichernd. Und doch diese Tatsache zugegeben, daß einheimische Künstler zu Rate gezogen wurden, daß man aber andererseits von ihnen Aufgehen in französischen Formenidealen verlangte, bleibt die Frage, warum die Besteller dann nicht einfach französische Künstler beschäftigten, unbeantwortet. Mir scheint, daß man auf die Erklärung dieses Widerspruches noch nicht genug Gewicht gelegt hat. Denn daß ein Mann wie Bischof Heinrich II. von Bocholt, um nur ein naheliegendes Beispiel unter vielen zu nennen, die französische Kunst als die vollendetere angesehen haben wird, kann ebensowenig bezweifelt werden, als man annehmen kann, daß ihn irgend welche vaterländische Gesinnungen dazu bestimmten, trotzdem einheimische Kräfte heranzuziehen. Einerseits wird dabei zweifellos die Geldfrage eine Rolle gespielt haben. Denn man überlege sich nur einmal, wie in der Wirklichkeit ein solches Mitbringen von auswärtigen Kräften hätte vor sich gehen sollen; welche Summen allein die Reise und der Unterhalt der Künstler während derselben verschlungen hätte. Aber

---

[1] Cfr. Th. Hach, a. a. O., p. 30.
[2] Cfr. Th. Hach, a. a. O., p. 30.

damit nicht genug. Von dem Tage der Ankunft in Lübeck an hätten diese Leute aus der Tasche des Bischofs leben müssen, usw. Diese Erwägung wird abgeschreckt haben. Und wir sehen ja auch, daß bei anderen Arbeiten, bei denen diese Schwierigkeiten nicht vorlagen, frischweg Bezug aus dem Auslande stattfand. Ich erinnere nur an die gerade zu Anfang und Mitte des 14. Jahrhunderts in Lübeck verwandten vlämischen Bronzegrabplatten, die eben in ihren Einzelteilen vollkommen im Ausland hergestellt, leicht verpackt und an den Bestimmungsort gebracht werden konnten. Das war aber bei einem Chorgestühl oder Altare nicht so einfach, wenigstens offenbar für diese Zeit noch nicht gebräuchlich. Außer diesen pekuniären und technischen Gründen wird sicherlich auch das in dieser Zeit — Anfang des 14. Jahrhunderts — bereits mächtig erstarkte Zunftwesen einen bestimmenden Ausschlag gegeben haben. Abgesehen davon, daß die Vertreter der «Aemter» einer Verwendung ausländischer Künstler energischen Widerstand entgegengesetzt haben würden, wäre es vom Bischof höchst unklug gewesen, sich mit diesen reichen Gönnern der Kirche zu verfeinden. Nach alledem versteht es sich, daß es so gut wie ausgeschlossen war, größere Aufträge an ausländische Künstler zu vergeben. Wie erklären sich dann aber die unzweifelhaften französischen Einflüsse? Soll man annehmen, daß der Bischof selbst Skizzen angefertigt und die als Unterlagen vorgelegt hat? Wenn in unserem Falle dazu auch eine Möglichkeit vorliegt, da der Bischof in seiner Grabinschrift ausdrücklich als « magister in artibus » bezeichnet wird, so liegt doch kein Grund zur Verallgemeinerung vor. Ja auch hier wird man kaum so weit gehen können, anzunehmen, daß der Bischof tatsächlich als künstlerischer spiritus rector zu betrachten wäre. Ich glaube vielmehr, daß man sich die ganze Sachlage dadurch erklären darf, daß in solchen Fällen ein, dem Bischofe von seinen ausländischen Freunden besonders empfohlener Künstler mitgebracht wurde, der die Arbeit

im wesentlichen nur überwachte, ohne selbst viel bei der Ausführung, die eben durch einheimische Kräfte stattfand, tätig zu sein. Merkwürdigerweise taucht gerade in der Zeit, in der die Gestühle entstanden sein müssen, ein ausländischer Maler und Bildschnitzer in Lübeck auf: Petrus de Cortraco[1] (Kortrijk) im Jahre 1338, der natürlich aber schon früher nach Lübeck gekommen sein kann. In vielen Fällen werden deutsche Plastiker ja auch selbst nach dem Auslande gewandert sein und werden sich dadurch die Vermischungen namentlich französischer und deutscher Stilelemente erklären lassen. Jedenfalls darf man aber nach den obigen Darlegungen annehmen, daß es als ausgeschlossen gelten muß, daß ausländische Künstler direkt als ausführende Plastiker verwendet wurden. Ausnahmen, die es gibt, können diese Ansicht nur bestätigen. Ferner darf man sich das Ueberwiegen der französischen Einflüsse in vielen Fällen damit erklären, daß eben ein die einheimischen Kräfte überwachender Künstler herangezogen wurde. Und noch etwas scheint mir hierbei ausschlaggebend zu sein. Wir sehen einen Villard de Honnecourt das damalige, bekanntere Europa bereisen, wir hören die Nachkommen Peter Arlers als Jungherren von Prag bezeichnet werden, ja noch einen Moritz Roritzer bekennen, daß er seine Weisheit von ihnen habe. Sollte der Künstler des Mittelalters nicht nur in seinen Schöpfungen sondern auch in seiner Lebensführung und seinem Auftreten mehr Aehnlichkeiten mit den grands seigneurs der Barockzeit haben, als man gemeinhin annimmt? Gewiß, die ausführenden Künstler waren bessere — oder manchmal auch schlechtere — Handwerker genau wie in der Barockzeit. Aber die vom Schlage des Villard de Honnecourt, Peter Parler, Matthias Arras, Ulrich von Ensingen usw. denke ich mir ohne Phantasie und unge-

[1] Vgl. H. W. H. Mithoff: Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens. Hannover 1885, p. 248.

zwungen ebensogut als Herren wie einen Balthasar Neumann, Maximilian von Welsch oder Ritter von Gruensteyn.

Gehen wir nun an die Betrachtung der Lübecker Plastiken selbst, so dürfen zunächst die des Levitenstuhles herangezogen werden. Eine absolut sichere Chronologie der Arbeiten ist beim Fehlen von Urkunden zwar nicht möglich. Doch deuten die ikonographische wie die formale Analyse darauf hin, daß der Dreisitz zuerst angefertigt worden sein wird.

Der ganze Schmuck (Tafel VIII) offenbart schon seinem Inhalte nach ein Gemisch aus einheimischen und solchen Elementen, die nicht auf lübischem Boden gewachsen sein können. Der Blattwerkschmuck der östlichen Wange gemahnt sofort an Erscheinungen, wie wir sie z. B. an dem Aebtisinnenstuhl in Wienhausen gefunden haben. Dagegen wird man keinerlei Recht geltend machen können, dasselbe von den Mischwesen und Bestiarien der westlichen Wange behaupten zu können. Sie sind schon allein ikonographisch französischen Ursprunges. Wenn die Taufe Christi und die beiden Heiligengestalten, die nicht zu identifizieren sind, unter denen Hach[1] den Bischof Heinrich I. Woltorp und Heinrich den Löwen zu erkennen glaubte, der ikonographischen Interpretation keine Schwierigkeiten bereiten, so tun dies diese Bestiarien der westlichen Wange wohl. Denn obwohl sich eine so gewichtige Stimme wie die von Mâle[2] dagegen erhoben hat, in diesen Darstellungen mehr als eine Künstlerlaune erblicken zu wollen, kann ich mich der Meinung doch nicht verschließen, daß wir auch hier einen symbolischen Sinn zu suchen haben werden. So gewiß es ist, daß diese Bestiarien und Mischwesen an zahl-

---

[1] Cfr. Th. Hach: Der Dom zu Lübeck. a. a. O. p. 30.

[2] Cfr. E. Mâle: Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Uebersetzt von L. Zuckermandel. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 52 1907, Straßburg, p. 60 ff.

losen Stellen, besonders bei Miniaturen in Handschriften ohne jede symbolische Bedeutung, rein als dekorative Spielerei angewandt worden sind, so wenig will es mir einleuchten, daß man diese Gestalten gerade an einem Gestühle ohne tieferen Sinn verwendet haben sollte. Bei der ungeheuren Fülle weit naheliegenderer Motive, wie Szenen aus dem Leben Christi, aus dem Alten Testamente, aus den Heiligenlegenden usw., muß doch schon die Wahl auf eine bestimmte Nebenabsicht schließen lassen. Wie sollten gerade diese Motive lediglich aus Spielerei gewählt sein, während uns bei allen anderen Szenen ein klarer symbolischer Sinn unzweifelhaft sein muß. Und überdies hier in Niedersachsen, wo wir in Poehlde und Verden, Osnabrück und Bremen usw. eine Ikonographie finden, die von ausgesprochener Symbolik zeugt. Ich bin nun leider nicht in der Lage, eine Deutung geben zu können, die über jeden Zweifel erhaben ist. Brevier und Missale scheinen mir aber gerade bei ikonographischen Fragen, die an Chorgestühlen auftauchen, vor allem herangezogen werden zu dürfen. Und da scheint es mir wohl möglich, daß die Stelle des Missale romanum: Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta; ab homine iniquo et doloso erue me Aufschluß geben kann. Ich meine, daß diese Bestiarien und Mischwesen die gens non sancta darstellen sollen. Bestärkt werde ich in dieser Vermutung gerade durch unsere lübische Wange. Erscheint da doch zuoberst ein Levit mit geöffnetem Munde, als ob er die Antwort: Et introibo ad altare Dei, ad Deum, qui laetificat juventutem meam — diese wunderbare Antwort auf den Schrei aus der Bedrängnis durch die gens non sancta geben wolle.

Hinsichtlich der formalen Herkunft dieser Figuren kann kein Zweifel sein, daß sie in Frankreich zu suchen sein wird. Beispiele zu nennen, ist fast überflüssig. Ich erinnere lediglich an die Reliefs am Portal des Libraires der Kathedrale zu

Rouen[1], womit natürlich nur die Stilstufe aber nicht die unmittelbare Quelle bezeichnet sein soll. Bei der dargelegten Annahme vom tatsächlichen Hergang muß es so gut wie ausgeschlossen bleiben, die wirklich benutzten Vorlagen namhaft zu machen.

Einen im plastischen Teile fortgeschritteneren Eindruck macht der Viersitz (Tafel IX) im Dome zu Lübeck. Hier ist es gleichfalls die östliche Wange, die als Schmuck lediglich einen Baum mit Blattwerk trägt, während auf der westlichen Wange figürliche Szenen erscheinen. Von unten nach oben sind dargestellt: Das Opfer Kains und Abels und der Tod Abels; Das Opfer und die Errettung Isaaks; Josua und Kaleb mit der Weintraube; die Aufrichtung der ehernen Schlange durch Moses und zuoberst Christus als Weltrichter. Die Beziehungen zum unblutigen Meßopfer sind deutlich, zumal die beiden unteren Ereignisse im Meßkanon direkt genannt werden.

Figürlicher Schmuck erscheint fernerhin noch an den auch ca. 1350 entstandenen Wangen auf dem Hochchore der Katharinenkirche zu Lübeck. Und zwar sind es hier wieder musizierende Bestiarien, die uns an der Außenseite der Eingangswange der Südseite und am Kapitell der Ecksäule der Gegenwange der Nordseite begegnen. Die östlichen Wangen der beiden Seiten sind durchbrochen gearbeitet und mit einem Drachen, dessen Schwanz in Blattwerk endigt, geschmückt. Schließlich sind diese Bestiarien auf der niedrigen Ostwange der viersitzigen Bank (neben dem Levitenstuhle) im Dome zu Lübeck verwandt. Sie sind hier Rücken gegen Rücken an einen zwischen ihnen stehenden Baum gestellt, während auf der Westwange in gleicher Anordnung zwei Tiere mit einem Eichbaum verbunden sind.

---

[1] Vgl. E. Mâle: Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Straßburg 1907. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 52). Abb. 20—22 und Le Musée de Sculpture comparée du Palais du Trocadéro. Paris o. J. 4. Sér. Pl. 153—155.

Wir hatten allen Grund, auf die Ikonographie der lübischen Gestühle ausführlicher einzugehen als auf die formale Gestaltung derselben. Mit dem Hinweis auf die Abhängigkeit von der französischen Kunst ist der wesentliche Teil dieser Plastiken gekennzeichnet. Eine formale Analyse könnte kaum mehr als eine Wiederholung der zur Genüge geschilderten französischen Kunst — besonders der Plastik und Miniaturmalerei — der Zeit um 1330 bieten. Und wer möchte sich unterfangen, bei dem heutigen Stande unserer Kenntnis der niedersächsischen Plastik den Anteil namhaft zu machen, der den lübischen Schnitzern bei den Gestühlen des Domes zuzurechnen wäre?

Den lübischen Stühlen eng verwandt, aber durchaus von ortseingesessenen Künstlern hergestellt, sind die Gestühle in der Cisterzienserkirche zu D o b e r a n (Tafel XIV und XV). Die westliche Eingangswange der Evangelienseite zeigt den reichsten figürlichen Schmuck. Es erscheinen hier oben die Verkündigung und unten die Heiligen Bernhard und Benedikt. Die östliche Wange der gleichen Seite trägt den uns bereits bekannten Schmuck des in seinem Wurzelwerk entblößten Baumes. Auf der Westwange der Konversenstühle findet sich schließlich noch eine figürliche Szene: Die Begegnung eines Mönches mit einem Teufel. Der Teufel hält in seiner Linken ein Spruchband, auf dem steht: Quid facis hic frater vade mecum, während er mit der Rechten den Mönch an seinem Ordenshabit packt. Ueber dem Mönche erscheint ein Spruchband mit der Antwort: Nil in me reperies mali cruenta bestia. Es sei gleich vorweggenommen, daß diese Szene einen sehr rohen und handwerklichen Charakter trägt. Offenbar haben hier keine Vorbilder vorgelegen, die benutzt werden konnten und die eine höhere formale Fertigkeit und Ausführung gewährleisteten wie bei der großen westlichen Wange der Evangelienseite. Alle übrigen Wangen tragen vegetabilischen Schmuck, der mit symbolisch zu deutenden

Tieren vereint ist. Es ist immer wieder das gleiche zeichnerische Verfahren, nach dem die Aeste meist in Kreis- oder Spiralenform gebildet sind.

Die Gestalten der großen westlichen Eingangswange, die uns hier vornehmlich beschäftigen müssen, stehen in engstem Zusammenhange mit dem oberen, früher entstandenen Teile des Hochaltares [1]. Die Gegenüberstellung der Verkündigungsszene hier wie dort zeigt die unzweideutige Abhängigkeit der Chorgestühlarbeit von der des Altares. Die Tatsache erfordert ein näheres Eingehen auf die Doberaner Arbeiten aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Es sind dies der Kelchschrank und der obere Teil des Hochaltares. Am Kelchschrank [2] sind von den ehemals vorhandenen 17 Figuren nur noch 6 erhalten. Sie besitzen aber vor denen des Oberteiles des Hochaltares den großen Vorzug, daß sie nicht schändlich überarbeitet und bemalt sind wie diese. Die außerordentliche Bedeutung der Plastiken beruht auf dem Umstande, daß sie, in der sogenannten «Verfallszeit», ca. 1340—50 entstanden, zu den wenigen deutschen Plastiken gehören, die in auffallend klarer Weise die Verbindung zwischen der Monumentalplastik des 13. und der realistischen Plastik des 14. Jahrhunderts darstellen. Figuren, wie die Christi und Mariä im Kelchschranke gemahnen in der Bildung ihrer langen, schmalen Körper, in der Art der Gewandwiedergabe, der Bildung der Typen und nicht zum wenigten in ihrer majestätischen Hoheit durchaus an Monumentalplastiken des 13. Jahrhunderts, wie etwa an die Naumburger Figuren.

In Köpfen wie denen der Apostel Petrus und Paulus im Kelchschranke kündigt sich dagegen bereits das bürgerlich-realistische Ideal an, wie es Bertram dann wenige Jahre

---

[1] Vgl. Abb. in Schlie: a. a. O., Bd. III, p. 594 u. 595.

[2] Vgl. Hasak: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin 1899, p. 102. Die Datierung H.'s auf 1250 dürfte um 100 Jahre zu früh sein.

später in seinem Grabower Altar zur bestimmenden Höhe seiner Kunst erheben sollte. Daß westliche Vorbilder beim Zustandekommen dieser beiden Werke ausschlaggebend gewesen sein müssen, bedarf keiner Begründung. Hasak stellt den französischen Einfluß bereits fest und bemerkt: «Die Gesichter sehen durchaus französisch aus.» Beim Fehlen archivalischer Nachrichten möge es genügen, darauf hinzuweisen, daß das Kloster Amelungsborn Mutterkloster von Doberan war, und daß der Abt Gerhard (1306—1311) aus Braunschweig, Berthold (1312—26) aus Hildesheim stammte. Beziehungen zu weiter westlich liegenden Kunstzentren bestanden also zur Genüge. Die Abhängigkeit der Plastiken am Chorgestühle von diesen Arbeiten, sowie deren handwerklicher Charakter bestärken die in vorigen Abschnitten ausgeführte Annahme, daß das Gestühl von einheimischen Kräften an Ort und Stelle ausgeführt worden ist. Die nicht beweisbare Behauptung, daß das Gestühl 1368 [1] angefertigt worden sei, gewinnt jedenfalls soviel an Wahrscheinlichkeit, daß die Jahre um 1360 als Entstehungszeit anzusehen sein werden.

Zwei Wangen eines später zusammengesetzten Gestühles sind ihrer Entstehungszeit wegen hier einzureihen. Es sind die an einem Dreisitze an der Südseite des hohen Chores des Domes zu Ratzeburg (Tafel XV) befindlichen. Der jetzige Stuhl wurde 1648 aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt. Die eine Wange ist mit einer Darstellung der Wurzel Jesse geschmückt; die andere mit einem Baume und einem unter einem Eichbaume stehenden Bischofe. Beide sind von hoher schmalrechteckiger Form und zeigen den plastischen Schmuck in Flachreliefs. Die erste Wange trägt dicht am Rande einen ausgekehlten Rundstab, der den Rahmen für die Innenszene bildet. Zu unterst erscheint da ein Bett, auf dem der Urvater schlafend ruht. Mit der rechten Hand stützt er den Kopf,

[1] Vgl. Riggenbach: a. a. O., p. 246.

während die Linke den aus seinem Leibe herauswachsenden Stamm umklammert. Dieser Stamm gliedert sich nach oben in drei spitzovale Medaillons aus zwei verschlungenen Aesten, an denen Trauben und Weinblätter und sechs rundgewundene kleinere Aeste ansitzen. Die spitzovalen Medaillons tragen von unten nach oben die Brustbilder des Königs David, der Gottesmutter Maria und Christi. In den Seitenmedaillons, die durch die rundgeschlungenen Aeste gebildet werden, sind Brustbilder von sechs Propheten mit Spruchbändern angebracht.

Die andere Wange zeigt die später noch gebräuchliche Zweigliederung und das in Lübeck schon früher häufig verwandte Motiv des entwurzelten Baumes. Dieses schmückt den oberen Teil, während im unteren ein Bischof mit segnend erhobener Hand und dem Bischofsstabe in der Linken erscheint.

Der handwerkliche Charakter der Arbeiten rechtfertigt die Annahme einer Entstehung an Ort und Stelle. Ebenso sicher scheint die Beeinflussung in der formalen Wiedergabe durch die Doberaner Arbeiten. Das Vorkommen des bei den niedersächsischen Gestühlen ja ständig wiederkehrenden Weinlaubs, wie die derbe Gestaltung des Stockes, der Aeste, Blätter und Trauben sind dagegen deutliche Sonderheiten der lübischen Schnitzer. Genau dasselbe kann hinsichtlich des Erscheinens und der Behandlung des wurzelfreien Baumes festgestellt werden.

Die Wangen werden in der Zeit um 1370 entstanden sein. Die Eingangswange des zweiten Viersitzes der Nikolaikirche zu Lüneburg, die im oberen Teile einen Affen mit Spiegel, unten die Vollfigur eines Bischofs zeigt, verdient hier der Erwähnung, weil die formale Bildung der Bischofsfigur in engem Zusammenhange mit den Doberaner und besonders mit den Ratzeburger Arbeiten steht. Der im übrigen handwerkliche Charakter der Wange und ihre Sonderstellung als einzelner Rest eines dem 14. Jahrhundert angehörenden Gestühles lassen die von Osten nach Lüneburg führende Spur nicht weiterverfolgen.

Ließen sich bereits hinsichtlich des Aufbaus Beziehungen zwischen dem Levitensitze des Domes zu Verden und den unter Bischof Heinrich II. von Lübeck geschaffenen Gestühlen aufweisen, so bestehen diese zweifellos auch unter den Plastiken. Die Auffassung und Wiedergabe der Körper, der Gewandung und der Typen stehen sich nahe. Auch das Werden des plastischen Vermögens auf Grund französischer Anregungen stimmt überein. Dagegen spricht schon die völlig andersgeartete Formung der Wangen gegen eine Annahme gleicher Künstler oder der gleichen Werkstatt.

An den lübischen Wangen macht die Plastik, da sie in den hohen schmalen Streifen arg eingezwängt ist, gar nicht den Versuch, aus dem Raume herauszutreten und sich die nötigsten Vorbedingungen für eine Entfaltung der bildhauerischen Ansprüche zu schaffen. Sie gleicht einem schmückenden Spiele und könnte, was die Wirkung betrifft, fast ebenso gut in Malerei ausgeführt worden sein.

Mit ganz anderen Ansprüchen tritt dagegen die Plastik an dem Verdener Dreisitz (Tafel X) auf. Sie schafft sich gewissermaßen zunächst einmal Raum für ihre Ausbreitung. Nur je eine Figur füllt die Vorderseite der Dreiecksgiebel und statt des losen Verstreutseins der Reliefs auf den Seitenwangen in Lübeck wird hier jede einzelne Figur gewissermaßen gerahmt und als selbständige Erscheinung hingestellt. Es ist auch bezeichnend, daß nirgends Vollfiguren dargestellt sind, gerade als ob sich der Künstler eine Beschränkung auferlegt hätte, aber nur zu dem Zwecke, um innerhalb derselben desto größere Freiheit zu beanspruchen.

In der Tat zeigen auch besonders die Figuren der Dreiecksgiebel eine weit stärkere Betonung des Körpers als die lübischen Gestalten. Anstatt der stengelgleichen, schwankenden Gerüste dort erscheinen hier entwickeltere Organismen von Fleisch und Bein.

Die mehr andeutende, gefällige Kunst der lübischen Gestühle sucht in der flächigen Gesamtwirkung ihr Ziel zu erreichen. Der Künster des Verdener Levitensitzes geht auf die Verdeutlichung des Einzeleindruckes aus. So gewahren wir auch in der Bildung der Köpfe und Gesichtszüge eine schärfere Hervorhebung der charakteristischen Sonderheiten. Ich möchte allerdings nicht verfehlen, zu betonen, daß der flockige, malerische Eindruck hinsichtlich der Oberflächenbehandlung der lübischen Gestühle mit auf die Abreibung und Verwitterung zurückzuführen ist. Aber selbst wenn man diese Einflüsse berücksichtigt, bleibt doch ein großer Unterschied zwischen diesen und dem Verdener Stuhl. Auch hier erinnert die Struktur der Flächen an Bronzegußarbeiten und gemahnt damit an eine Eigenart der niedersächsischen Plastik überhaupt, wie sie uns bereits bei den Gestühlen der Harzgegend entgegengetreten ist und später noch begegnen wird. Namentlich die Brustbilder der Dreiecksgiebel der Vorderseite können diese Beobachtung bestärken.

Scharf, kantig, wie gegossen — man kann es wirklich nicht anders bezeichnen — ist z. B. das Kinn der hl. Dorothea gebildet und die Nasen und Stirnen der sämtlichen drei Figuren lassen sich auch kaum anders charakterisieren. Dieselbe Erscheinung, wenn auch etwas gemäßigter, tritt uns bei den Köpfen der Seitenwangen entgegen. Die Konturen der Köpfe bilden scharfe, harte Linien und die Flächen der Gesichter haben nichts mehr von dem weichen, flockigen Spiele der lübischen Gestühle. Bei diesen Fortschritten fallen die Gebundenheiten, die die Plastiken mit den lübischen Wangen gemein haben, umsomehr ins Gewicht. Von den genannten Bestrebungen abgesehen, erweisen sich die Typen als den lübischen durchaus verwandt. Auch das ängstliche Ankleben der Extremitäten an den Körpern begegnet uns noch (vgl. hl. Dorothea oder Adam und Eva). Ja selbst die Körperbehandlung steckt trotz der Fortschritte noch durchaus in dem Ideale des

Stiles der Zeit um 1330. Schon aus diesen Gründen ist es unmöglich, den Levitensitz in die Zeit um 1430 zu verlegen[1]. Ein Blick auf eine Figur wie die Christi in der Mandorla in dem mittelsten Dreiecksgiebel kann keinen Zweifel obwalten lassen, daß wir es hier mit Plastiken des 14. Jahrhunderts zu tun haben.

Unsere Erkenntnis des bronzegußartigen Charakters der Plastiken kann uns aber den Hinweis geben, wo die Anregungen für den Stil des Verdener Levitensitzes zu suchen sein werden. Wir haben außerdem bereits gewisse Uebereinstimmungen mit den lübischen Arbeiten und ein Nachklingen des franco-vlämischen Formideales feststellen können.

Es liegt nichts näher, als daraufhin die um 1340—50 in Lübeck auftauchenden Bronzegußarbeiten zum Vergleich heranzuziehen. Umsomehr als wir wissen, daß diese Werke urkundlich franco-vlämischen Ursprunges sind und in den Jahren 1340—1350 in Lübeck aufgestellt wurden. Die Bronzegrabmäler des Bischofs Heinrich II. († 1341) und das gemeinsame der Bischöfe Burchard von Serken († 1317) und Johann IV. von Mul († 1350)[2] dienen unserem Zwecke am besten. Hält man die Köpfe des Bischofs und Christi von den Dreiecksgiebeln des Verdener Sitzes neben den des Bischofs Heinrich II., so kann einen nur die Merkwürdigkeit, wie stark ein Holzbildschnitzer eine Bronzegußarbeit nachempfinden konnte, in Erstaunen setzen. Die völlig gleiche Bildung der Nasen, Wangen, der kreisrund ausgestochenen Augäpfel, der Haare lassen keinen Augenblick daran zweifeln, daß hier engste Beziehungen vorliegen. Bestärkt wird dieser Eindruck durch die Tatsache, daß die Flügel der Engel am Verdener Levitensitz

---

[1] Wie es die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover Bd. V, 1, Hannover 1908, p. 35, wollen. Die Wappen der Rückseite des Stuhles von um 1430 lebenden Domherren können — oder werden — später angebracht worden sein.

[2] Abb. in Hach: a. a. O., Tafeln XVIII u. XX.

im oberen Teile genau in derselben eigentümlichen Art geschuppt gebildet sind, wie die auf dem Denkmal des Bischofs. Auf der um 1350 (oder kurz nachher) entstandenen Bronzegrabplatte der beiden Bischöfe sind es vor allem die in den Gewändern derselben erscheinenden medaillonartigen Brustbilder und Köpfe, die als Vorbilder für die Verdener Arbeiten anzusehen sind. Gewiß haben aber auch die zahlreichen Apostel und die Heiligenfiguren dieser Grabplatte mit anregend gewirkt. Ich müßte die Analyse des Stiles der Verdener Plastiken wiederholen, wenn ich den Einzelnachweis erbringen wollte. Angesichts eines Kopfes wie des des Bischofs Heinrich II. kann ja wohl kaum ein Bedenken aufkommen. Leider sind eine Reihe von lübischen Bronzegrabplatten dieser Zeit verloren gegangen[1]. Vielleicht haben ihre Darstellungen auch in ikonographischer Hinsicht Anregungen geboten.

Jedenfalls darf man den Stil der Plastiken des Verdener Levitensitzes mit den beiden Bronzegrabplatten in enge Verbindung bringen und darnach als Entstehungszeit des Stuhles die Zeit um 1350—60 annehmen. Ob lübische Schnitzer durch die neuen und gewiß Aufsehen erregenden Bronzearbeiten angeregt ihren Stil weitergebildet und die Verdener Arbeiten geschaffen haben, das ist eine Frage, die ohne Urkunden nicht zu beantworten ist. Dagegen läßt sich wohl als sicher die Tatsache hinstellen, daß das Gestühl im Dome zu Erfurt[2] durch die Plastiken des Levitensitzes zu Verden angeregt worden ist. Da das Erfurter Gestühl außerhalb unseres Bereiches liegt, möge der Hinweis auf diese Erscheinung genügen, der für unsere Untersuchung nur insofern von Wichtigkeit ist, als er die Bedeutung der niedersächsischen Plastik

---

[1] Vgl. W. Brehmer: Lübecks messingene Grabplatten aus dem 14. Jahrhundert. Hanseat. Gesch. Bl. 1883, p. 1ff.

[2] Vgl. Alfred Overmann: Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt. Erfurt o. J. Abb. 12, 170—172 und Tafel 8.

für die weitere deutsche an einem konkreten Falle erkennen läßt.

Wenn es fraglich bleiben muß, ob der Levitensitz zu Verden von den gleichen Künstlern ausgeführt wurde wie von denen, die die Stühle in Lübeck angefertigt haben, so kann kein Zweifel sein, daß die Gestühle in Scharnebeck und Bücken in der gleichen Werkstatt hergestellt worden sind. Bei einer Untersuchung des Scharnebecker (Tafel XI) Gestühls fällt sofort auf, daß die beiden Hauptwangen der Nord- und Südseite von zwei verschiedenen Meistern angefertigt worden sein müssen. Die Wange der Nordseite stimmt in der Wiedergabe der Figuren und Typen wörtlich mit den Wangen des Levitenstuhles zu Verden überein. Die vier Propheten im Mittelteil der Wange lassen darüber keinen Zweifel. Der Meister der Südseitenwange steht nun keineswegs in diesem engen Verhältnis zur Plastik des Levitenstuhls zu Verden. Er erweist sich dagegen vielmehr als ein durchaus andersgearteter Künstler. Seine Eigenart, an der er leicht zu erkennen ist, besteht in der plumpen und auffällig großen Gestaltung der Hände. Dieser Mangel — oder diese Absicht —, die zu der sonstigen Freiheit in der Gestaltung des Körpers und der Typen und zu einem offensichtlichen Zuge nach Eleganz (z. B. in der Tracht) in Widerspruch steht, begegnet uns in genau derselben auffallenden Weise bei der östlichen Wange der Rückreihe der Nordseite des Gestühles zu Bücken (Tafel XII u. XIII) und bei der westlichen Wange der Rückreihe der Südseite ebenda. Vergleicht man auf diesen auffallenden und deutlichen Fingerzeig hin die Scharnebecker Wange der Südseite mit denen zu Bücken genauer, so ergibt sich eine volle Bestätigung dieser Beobachtung. Ohne Hypothese kann man wohl schließen, daß der erfindungsreiche Künstler in Scharnebeck Geselle oder Mitarbeiter war, während das Gestühl in Bücken unter seiner Leitung entstanden sein wird. Besteht schon in Scharnebeck ein offen-

sichtlicher Gegensatz zwischen den Nord- und Südseitenwangen in stilistischer und ikonographischer Hinsicht, so wird die Selbständigkeit in beiden Richtungen am Gestühle in Bücken noch viel deutlicher. Denn stellt sich die Wange der Nordseite des Gestühles zu Scharnebeck als ruhige Fortführung des in Lübeck und namentlich in Verden Erreichten dar, so tritt uns an der Südseite und an den Wangen in Bücken ein neuer absonderlicher Geist entgegen. Eine Darstellung wie die des Jonas mit dem Walfisch an der Wange in Scharnebeck oder wie die mit der Schneckenfrau mit den Schellen in Bücken fallen völlig aus dem Rahmen der seither üblichen Ikonographie und Stilformung heraus. Es kommt dazu, daß uns hier auch zuerst an einer Wange die völlig durchbrochene fensterartige Bildung des Oberteiles begegnet. Daß die Neuerungen nicht auf niedersächsischem Boden gewachsen sein können, daß hier vielmehr wiederum ein starker französischer Einfluß maßgebend gewesen sein muß, kann ja wohl keine Frage sein. Da französische Gestühle aus der Zeit (ca. 1360) so gut wie nicht erhalten sind, muß man schon auf ähnliche Erscheinungen in der Portalplastik und in Miniaturen hinweisen. Ich glaube, daß das aber nur als ein Notbehelf anzusehen sein wird. Gewiß hat es in der Zeit in Frankreich-Burgund Gestühle gegeben, die direkt anregend wirkten. Daß uns Erscheinungen wie die Schneckenfrau mit den Schellen in französischen Miniaturen begegnen[1], daß eine Szene wie die des Jonas mit dem Walfisch oder die der Verbildlichung des Sprüchwortes (Sprüche, Kap. XXX, V. 18 u. 19) unmittelbar an Miniaturen französischen Ursprungs gemahnt, darf uns nicht verleiten, hier eine Quellenverbindung herzustellen. Der franco-vlämische Einschlag ist in dieser Zeit in der weiteren niedersächsischen Kunst — z. B. in der Malerei — ge-

[1] Pariser Nationalbibliothek, Ms. latein. 13260. Ein Bock mit Schellen erscheint an der Kathedrale zu Rouen (vgl. Le Musée . . . du Trocadéro, a. a. O. Pl. 155.)

sichert. Wir haben uns also hier die Verhältnisse anders als in Lübeck um 1330 zu denken. In Lüneburg, Scharnebeck, Bücken werden in dieser Zeit (1360—1380) sicher auch französische Künstler auf anderen Gebieten herangezogen worden sein. Bei ihnen wird — wie man ungezwungener und natürlicher Weise annehmen kann, der Künstler der Scharnebecker und Bückener Gestühle aus Skizzenbüchern usw. seine Anregungen geschöpft haben. Daß wir in ihm selbst aber einen Niedersachsen vermuten dürfen, scheint mir ohne Zweifel zu sein. Dafür spricht das Kriterium für seine Bestimmung, nämlich die unförmliche Bildung der Hände, aber auch seine offensichtliche Anlehnung an die vorausgegangene niedersächsische Kunst sowohl in der Auffassung, wie in der praktischen Ausführung.

Durften wir den Zusammenhang der älteren Scharnebecker Wangen mit den Plastiken des Verdener Levitensitzes betonen, so beweisen dagegen die Arbeiten des jüngeren fortgeschritteneren Meisters, daß wir es hier mit einer späteren Stilstufe als in Verden zu tun haben. Am deutlichsten werden die Zusammenhänge, wie die Fortschritte bei einer Gegenüberstellung der nördlichen Eingangswange zu Scharnebeck mit den Seitenwangen des Sitzes zu Verden. Die Uebereinstimmungen in den Köpfen, der Körperbehandlung und der Gewandung sind deutlich genug. Ebenso klar erscheint aber auch die Fortführung des Strebens, wie wir es in Verden beobachten konnten.

Die Körper sind noch breiter und voller geworden und die Bewegungen haben das Aengstliche zwar noch nicht ganz abgestreift, werden aber noch einen Schritt freier und lebhafter wie in Verden. Am wenigsten haben sich die Typen geändert. Eine Frau, wie die oberste linke auf der Scharnebecker Wange, gleicht der Eva des Verdener Sitzes ganz genau. Dagegen läßt sich feststellen, daß der scharfe bronzegußartige Stil, wie er in Verden unter dem unmittelbaren

Eindruck der lübischen Grabmäler zur Anwendung kam, hier wieder wesentlich gemildert und mehr malerischer Wirkung angeglichen ist. Hervorgerufen wird der Eindruck besonders durch die längeren, in flockige Strähnen aufgelösten Bärte. Aber auch hier gilt es, zu betonen, daß die Erhaltung und die Reste der Bemalung mit zu berücksichtigen sind.

Den jüngeren Meister zeichnen Bestrebungen aus, wie sie uns in der niedersächsischen Plastik seither noch nicht begegnet sind. Bedeutet sein Reliefstil eher einen Rückschritt als ein Weiterentwickeln des in Verden und Scharnebeck Erreichten, so hängt dies mit seinem ganzen der vorausgegangenen Plastik noch unbekannten Streben zusammen. Gewiß löst er den scharfen plastischen Stil des Verdener Stuhles wieder in weiche malerische Gesamtbilder auf. Aber dafür bedeuten diese kleinen Ausschnitte doch weit mehr als die schmückenden Flächenfüllungen der lübischen Gestühle. Er zuerst will eine Handlung mit all ihren motorischen Erscheinungen und psychischen Wandlungen der Handelnden vorführen. Von einer Unfreiheit der Bewegungen, wie sie uns an den älteren Wangen in Scharnebeck noch auffällt, ist keine Spur mehr vorhanden. Man beachte, wie lebendig und ohne Befangenheit z. B. die Szene zwischen David und Goliath dargestellt ist. Der kleine Held ist kein Symbol mehr, er ist tatsächlich das Bild eines kleinen Jungen, der sich alle Mühe geben muß, mit Rückwärtsbiegen des Körpers und Kopfes, Einknicken des rechten Knies und Vorstrecken seiner linken Hand den dicken Stein loszuschleudern. Und wie köstlich ist die Geste des Goliath. Täppisch wie ein Bär hebt er die Pranke, beugt sich ein wenig zurück und meint damit den lächerlichen Angriff abwehren zu können. Hier ist der Ort, gleich auf einen weiteren, für die Entwicklung bedeutungsvollen Zug aufmerksam zu machen. Es ist das Streben des Meisters, physiognomisch wirken zu wollen. Auch hier verweise ich auf die Goliathszene, auf das überlegene Grinsen

des Riesen und das beobachtende, ein wenig ängstliche Lauern des kleinen David. Ganz überraschend kommt dieser Wille dann aber bei einer Figur wie der des Jonas zum Ausdruck. Es streift an Komik, wie der Ausgespieene mit aus Ueberraschung und Staunen geöffnetem Munde dummbeglückt um sich sieht.

Es kann nicht wundern, daß bei dieser allgemeinen Gesinnung des Künstlers noch ein weiteres Moment besonders gepflegt wird. Das ist die Tracht. Sowohl der vor Gottvater stehende Jüngling auf der Eingangswange der Südseite wie Goliath auf der gleichen Wange sind durchaus modisch gekleidet. Begegnet uns diese Tatsache als Neuerung, so erstaunt sie noch mehr, wenn wir verfolgen, wie der Künstler bis ins Einzelste modern zu sein bestrebt ist und bei einer Figur wie der des Goliath so gar nichts Alltägliches in der äußeren Erscheinung darstellt.

Bei unserem Künstler begegnen uns auch zum ersten Male Porträtfiguren innerhalb der Gestühlsplastik. Denn daß es sich um solche bei den beiden knienden Mönchen der Chorwangen zu Scharnebeck handelt, darüber lassen die Ordenstracht der Dargestellten, die individuellen Züge und das erstaunlich realistisch erfaßte in den Raumschauen des einen Mönches nicht den geringsten Zweifel.

Die Sonderstellung des Levitenstuhles der St. Johanniskirche zu Osnabrück (Tafel XVI) beruht nicht allein auf seinem Aufbau, der von dem der früher entstandenen Gestühle wesentlich abweicht, sondern vor allem auch auf der Plastik. Die reiche Verwendung figürlichen Schmuckes, das Vorkommen vollplastischer Statuen und die Eigenart dieser Plastiken selbst vereinigen sich zu einem Eindrucke, der das Werk als Fremdkörper innerhalb der niedersächsischen Gestühlsplastik erscheinen lassen muß. Man wird demnach kaum fehlgehen, wenn man von vornherein annehmen möchte, daß nur von außen hereingekommene Einflüsse das Werden dieser Arbeit

ermöglicht haben können. Eine nähere Untersuchung der Plastiken wird diese Annahme nur bestätigen.

Ein Vergleich unserer Plastiken mit denen der Lübecker Gestühle von ca. 1330—1340 ergibt die Beobachtung, daß wir hier ein gänzlich anderes plastisches Stilgefühl vor uns haben. Die Körper der Figuren sind zwar noch in die bekannte S-Linie eingespannt, aber schon weit mehr als dort organisch aufgebaut. Zunächst lassen schon die Verbreiterung und Verkürzung erkennen, daß ein Schritt über die Auffassung des Körpers als blutleerer Träger des Kopfes hinaus gemacht worden ist. Eine gewisse Fülle, die Erweckung der Illusion, daß diese Gestalten wirklich von Fleisch und Blut sein sollen, und damit eng verbunden eine stärkere Betonung der Gliedmaßen und Extremitäten dienen dazu, diese genannte Vorstellung zu erwecken. Aus diesem Grunde wird das Gewand als kompakte, mit dem Körper eng verbundene Masse wiedergegeben (vgl. Kirche und Synagoge.) Scharfbrüchige Falten sind vermieden und es ist für diesen Stil charakteristisch, wie die Gewandenden eng gequetscht an die Körper angelegt werden (vgl. z. B. die große Gewandöse, die über dem rechten Fuß der Kirche platt angedrückt erscheint).

Dieses Streben nach Fülle — um den nichtssagenden Ausdruck Naturalismus zu vermeiden — macht sich selbstverständlich auch in den Köpfen bemerkbar. Schon mit dem stämmigen Hals (vgl. z. B. «Kirche» oder «Abel»), auf dem die Köpfe aufsitzen, beginnt ein Drängen nach Wiedergabe von durchaus lebensfähigen Geschöpfen, die in weitem Abstand von den anämischen Gebilden der vorausgegangenen Plastik stehen. Kräftiges Kinn, womöglich ein Doppelkinn, volle Wangen und breite Stirnen bilden das Kennzeichen dieser Gestalten.

Ueber den Ursprung dieses neuen plastischen Vermögens aus der französischen Kunst bedarf es heutzutage keiner Erörterungen mehr. In unserem Falle sind die Beziehungen zur

französischen Plastik aber so außerordentlich stark, daß man wohl an einem unmittelbaren Einfluß festhalten muß. Eine Gestalt wie die Kirche z. B. läßt sich kaum anders als durch Anfertigung von herangezogenen burgundisch-französischen Künstlern erklären[1]. Da Archivalien fehlen, läßt sich Abschließendes über die Verfertiger des Gestühles nicht aussagen. Festhalten dürfen wir aber zweifellos an der Tatsache, daß der Stil der Plastiken des Dreisitzes nur durch burgundisch-französische Einflüsse geworden sein kann und daß als Entstehungszeit die Jahre um 1380 anzunehmen sein werden.

Zeitlich und stilistisch steht dem Levitensitze zu Osnabrück das Hildesheimer (Tafel XVII) Domchorgestühl sehr nahe. An eine direkte Beeinflussung ist trotzdem kaum zu denken. Die Uebereinstimmungen im Aufbau, in der Gestaltung der Wangen, in der E förmigen Bildung derselben und in der stilistischen Wiedergabe der plastischen Figuren und Szenen erklären sich ungezwungen aus der Herleitung aus der gemeinsamen französischen Quelle. Aber während diese bei dem Osnabrücker Stuhle als eine unmittelbare anzusehen war, muß man bei dem Hildesheimer Gestühle notgedrungen an eine Zwischenstation denken. Wo diese gelegen hat, werden wir weiter unten noch zu untersuchen haben.

Zu einer zuverlässigen historischen Einreihung des Gestühles gebietet sich der bei allen Plastiken der Zeit gegebene Vergleich mit den Werken Meister Bertrams. Derselbe kann uns aber insofern nur nützen, als er einen sicheren terminus post

---

[1] Vgl. z. B. die französische Madonna in Catalogue officiel illustré de l'Exposition Rétrospective de l'Art français. Paris o. J. (1900), p. 147 oder Lübbecke: Die gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910 Tafel, XVIII, 1 oder die hl. Katharina von Notre-Dame zu Courtrai in Guide illustré (Musée cinquantenaire, Bruxelles), Brüssel 1910, p. 35, oder Madonna mit Kind (Holz) im Kestner-Museum, Hannover (Nr. 1914, 47), die aus Mons (Belgien) stammt.

quem ergibt. Denn daß das Hildesheimer Gestühl später entstanden sein muß als der Grabower Altar von 1379—1383 oder der Buxtehuder Altar um 1390 kann ja keine Frage sein. Andererseits gewinnen wir durch eine Gegenüberstellung dieser hanseatischen Werke und unseres Gestühles die Gewißheit, daß stilistische Beziehungen von dort nach Hildesheim nicht vorliegen, was ja auch kaum anders zu erwarten ist. Die leisen Uebereinstimmungen, die sich zwischen den Brustbildern der Propheten hier und dort zeigen, sind durch die ikonographische Gleichheit gegebene und überdies nur ganz entfernte.

Zieht man fernerhin die um 1400—1420 entstandenen Plastiken der Altäre des Minoritenklosters zu Hannover[1] (Prov.-Mus. Welfen-Mus. Nr. 23 . 23), die des Altares der St. Trinitatisspitalkapelle zu Hildesheim (jetzt Römer-Museum) oder die des Altares der St. Jakobikirche zu Göttingen heran, so kann auch hier ein deutliches Abweichen festgestellt werden. Die Plastiken unseres Gestühles müssen demnach in der Zeit um 1390—1400 entstanden sein.

Die Durchbrechung der Wangen, deren doppelspiralige Form und die Typen der Gestalten weisen deutlich hinsichtlich der stilistischen Herkunft auf den Westen. Die derbe Einzelbehandlung, Aenderungen in der Umgestaltung der E-Form der Wangen und in der Wiedergabe des Blattwerks lassen mit gleicher Notwendigkeit die Ausführung durch einheimische Kräfte erkennen. Es liegen hier demnach ähnliche Verhältnisse vor wie bei den lübischen Gestühlen. Sowohl der Aufbau, als der Stil der Plastiken können über die Tatsache, daß sie ihre Entstehung von auswärts gekommenen Anregungen verdanken, keinen Zweifel aufkommen lassen.

Dagegen ist mit größerem Nachdrucke gerade hier der Anfertigung der Plastiken durch einheimische Künstler Gewicht

---

[1] Vgl. V. C. Habicht: Hannover (Stätten der Kultur, Bd. 33). Leipzig 1914, Tafel 7.

beizulegen. Denn bei aller stilistischen Verschiedenheit mit den Hildesheimischen Altären um 1400 bestehen bei unseren Plastiken doch schon deutliche, auf eine einheimische Herstellung hinweisende Züge. Die Sonderheiten der in den späteren Hildesheimer Altären[1] dann deutlicher ausgeprägten Plastiken lassen sich an denen des Chorgestühles anch schon nachweisen. Schon die Tatsache, daß sich der entwerfende Meister des Gestühles von der E-Form des Wangenoberteiles frei machte und sich durch die Vereinfachung hier die Möglichkeit zur Anbringung freiplastischer Figuren schuf, weist auf bestimmte Tendenzen hin. In der Tat ist es ja nun auch die fast ausschließliche Verwendung von einzeln aufgestellten, den Vertikalismus des Aufbaus stark betonenden Heiligengestalten, die den Eindruck der Hildesheimer Altäre bestimmt. Dieser Drang nach Absonderung, der sich auch in der Anbringung von Baldachinen über den Gestalten bemerkbar macht, darf besonders im Hinblick auf die weitere Hildesheimer Plastik als ausschlaggebend bezeichnet werden. So stark der Zwang durch die Vorherrschaft der westlichen Vorbilder auch gewesen sein mag, so willig sich der Künstler ihm im allgemeinen unterordnete, hier bekundet er schon klar und deutlich ein eigenes formales Wollen. Das Vorhandensein von Skizzen, Vorlagebüchern, ja selbst das eines das Ganze überwachenden französischen Künstlers — was in unserem Falle aber unwahrscheinlich scheint — zugegeben, so bleibt doch in diesem Zuge ein Betonen der Eigenart bestehen, die höher als die Analogien mit «westlichen» Werken eingeschätzt werden muß. Selbst wenn man Gestühle wie das des Kunstgewerbemuseums zu Köln[2] zum Vergleiche heranzieht, so bleibt doch der Unterschied, der sich geltend macht, stärker als die Uebereinstimmung. Am Kölner Gestühl eine Füllung, ein Einpassen einer Szene in

---

[1] Vgl. Habicht: a. a. O. p. 26 fl.
[2] Vgl. H. Reiners: a. a. O., Tafel V.

einen leeren Raum — am Hildesheimer eine Sonderung der Gruppen, ein Betonen ihres Fürsichbestehens und ein deutliches Unterstreichen der Vertikaltendenz. Man beobachte nur, wie dieser statuarische Gestaltungszwang bei der Szene der Verkündigung die zwischen dem Engel Gabriel und der hl. Maria stehenden Vase gewissermaßen als eine dritte Person bildet, um den großen Abstand von dem Formwillen des Kölner Gestühles ganz zu ermessen. Durch diese Feststellung bleibt aber die offensichtliche Berührung mit den Kölner Gestühlen unbestritten. Wie in der Altarplastik um 1400 liegen schon hier die stärksten Berührungspunkte mit der Kölner Plastik klar zu Tage.

Wir hatten es bei der Analyse der vorausgegangenen Plastiken nicht nötig auf einen Zug einzugehen, der sonst überall in Deutschland von der Mitte des 14. Jahrhunderts ab eine große Rolle in der bildenden Kunst spielt. Ich meine den Einfluß, der sich durch das Emporkommen des Bürgertums zu erkennen gibt. Bei unseren Plastiken des Chorgestühls läßt sich aber nicht verkennen, daß diese «Verbürgerlichung» in erster Linie den Eindruck bestimmt. Zum Teil wird diese Vorstellung zweifellos durch die derbe Schnitzart hervorgerufen. Allein, diese Bedingtheit durch die handwerkliche Ausführung reicht zur Erklärung weder des Geistes noch der Form unserer Plastiken aus. Am ehesten wird das tatsächlich vorhandene bürgerliche Ideal deutlich, wenn man z. B. die Vorfahren Christi mit gleichen oder ähnlichen Gestalten in Scharnebeck, Verden oder Bücken vergleicht. Anstatt der Würde und Unnahbarkeit der dortigen Figuren machen sich hier bürgerliche Züge geltend. Derbe Niedersachsenbauernschädel blicken erstaunt, sinnend aus dem Geäst und die Bewegungen der Gestalten verraten etwas von der derben Eckigkeit der lebenden Vorbilder. Auch in den Einzelszenen macht sich das Streben nach Verdeutlichung von Eindrücken, die aus dem bürgerlichen Leben gewonnen sind,

geltend. Bei der Szene der Anbetung der hl. 3 Könige ist es schon die drangvolle Enge, die die Gottesmutter mit dem Christkinde ihres überirdischen Charakters beraubt. Der Eindruck eines dem Alltag entlehnten Geschehens wird dann aber noch verstärkt durch die Art und Weise, wie der alte kniende König mit großer Vertraulichkeit seine Ehrfurcht bekundet und durch die Ungestörtheit, mit der die beiden anderen Könige die Erscheinung des Wundersternes beobachten. Weist diese Vermenschlichung [1] der Personen und Ereignisse bereits auf einen kölnischen Einfluß, so lassen die formalen Eigenarten gleichfalls einen von dort hergekommenen Einschlag erkennen. Die zeitlich am ehesten in Betracht kommenden Werke: das Dreikönigspförtchen und das Grabdenkmal Engelberts III. [2] lassen in der Tat auch die denkbar engsten Beziehungen mit unseren Plastiken erkennen. Ich verweise lediglich auf die Gestalten des Dreikönigspförtchens und betone die leicht sichtbaren Analogien in Körper-, Gewand- und Typenauffassung. Lübbecke [3] hat den bürgerlich-naturalistischen Geist in diesen Arbeiten klar hervorgehoben und es bedarf deshalb keiner Wiederholung. Die kölnischen Arbeiten sind um 1370 entstanden. Darnach wird man die Plastiken des Chorgestühles des Domes zu Hildesheim in die Zeit um 1380—90 verlegen dürfen.

Die wichtigste Rolle spielt für die weitere Entwicklung der Gestühlsplastik das auch zuerst in dieser Epoche entstandene Gestühl des Domes zu Bremen. Die niedersächsischen Elemente, wie sie sich an den Wangen des von mir [4]

---

[1] Vgl. über diese Erscheinung in der Kölnischen Plastik O. Isphording: Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts (Bonner Dissertation). Bonn 1912.

[2] Vgl. Fried. Lübbecke: Die gotische Kölner Plastik. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 133, Tafeln XXIII—XXV.

[3] Vgl. Fr. Lübbecke: a. a. O., p. 76—87.

[4] Vgl. V. C. Habicht: Das Chorgestühl des Domes zu Bremen. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd XXXVI. Berlin 1913, p. 227—280.

Meister B bezeichneten Künstlers und an denen der Wangen 6 und 7 finden, bilden eine folgerichtige Weiterentwicklung des an dem Gestühle zu Bücken Geleisteten. Ich bleibe auch jetzt, nach einer weit größeren Kenntnis vom Wesen der niedersächsischen Gestühle — als ich sie 1912 und 1913 besaß — dabei, daß die Sonderheiten und Eigenarten, wie sie uns an der Plastik der übrigen Wangen des Bremer Gestühles auffallen, weder durch Weiterentwicklung der hanseatischen, noch der niedersächsischen Plastik zu verstehen und zu erklären sind. Vor allem auch deswegen, weil in diesen Plastiken eine neue Stilphase zu erkennen ist. Wir haben in der vorausgehenden hanseatischen Plastik des 14. Jahrhunderts zwei scharf von einander unterscheidbare Stilstufen auseinander zu halten. Die eine setzt, durch französische Einflüsse angeregt, in den lübischen Gestühlen um 1330 ein und klingt in dem Gestühle zu Bücken aus. Die andere, indirekt ebenfalls aus Frankreich stammend, wird durch die Werke Meister Bertrams eingeleitet und hält sich in vereinzelten Werken bis um 1430. Mit diesen beiden Gruppen hat das Bremer Gestühl nichts gemein. Es ist —, wie die Rathausfiguren — im stilistischen Geiste der Arler-Plastiken geschaffen. Ich darf mich auf meine früheren Darlegungen über das Bremer Gestühl berufen und will der Darstellung der Einflüsse, die es auf die weitere niedersächsische Gestühlsplastik geübt haben muß, dafür einen etwas breiteren Raum gestatten.

An erster Stelle ist da die Rathausstuhlwange zu Lübeck zu nennen. Ein bärtiger Prophet sitzt mit erhobener Linken und vor den Leib gelegten Rechten und mit etwas gesenktem Kopfe und zu Boden geschlagenen Augen unter einem dreifachen Spitzbogengiebel (Tafel XVIII). Links über ihm befindet sich ein leeres Spruchband. An der Figur fällt zunächst die engbrüstige Darstellung des Oberkörpers im Gegensatze zu der weiten bauschigen Faltenmasse über den Beinen auf. Ferner scheinen sich das ängstliche Ankleben der Arme am Körper

und deren straffes Eingeschlagensein in den Mantel und die Freiheit, mit der der dicke, wollige Stoff des Unterteiles der Gewandung wiedergegeben ist, nicht ganz zu entsprechen. Am sichersten zeigt sich der Künstler zweifellos allein in der Behandlung des Kopfes. Das von reichen, welligen Haupt- und Barthaaren gerahmte Gesicht spiegelt deutlich ein lebhaftes Nachdenken oder geistige Beschäftigung, die in dieser Gestalt vor sich gehen müssen, wieder. Mit großer Sicherheit sind die schmalrückige Nase, die wenig geöffneten Augen und die gefurchte Stirn wiedergegeben.

Es ist nun bezeichnend genug, daß uns als Vorbilder sowohl für die Gesamtauffassung, wie die Einzeldarstellung nicht etwa die Bremer Ratsstuhlwangen, sondern die des Chorgestühles erscheinen müssen. Die Propheten an den Wangen 8 und 9[1] sind, wenn man ihren traurigen Zustand und die gute Erhaltung der lübischen Wange wohl berücksichtigt, als die sicheren Vorläufer anzusehen.

Etwas später müssen dann die Wangen der Rückreihen des zweireihigen Gestühles in St. Jürgen zu Wismar (Tafel XVIII) entstanden sein. Dafür, daß nicht etwa der umgekehrte Fall, also eine Anregung von dort auf das Bremer Gestühl stattgehabt haben kann, sprechen die reicheren Formungen der Wangen, die Tracht von Gestalten wie denen der Heiligen Georg und Martin und die formalen Erscheinungen selbst. Aber die sehr enge Anlehnung einer Figur wie der des hl. Martin an die Gestalten von Cosmas und Damian der Bremer Wange 1[2] oder der Szene des Sündenfalles an Wange 7[3] zeigen ganz klar, woher die formalen Elemente des Wismarer Gestühles stammen. Wenn hieran schon nicht zu zweifeln sein wird, so erhält diese ganze Betrachtung in der Uebertragung der um 1405 in Bremen entstandenen Kunst nach dem Osten durch

[1] vgl. Habicht: Das Chorgestühl . . . a. a. O., Abb. 13–19.
[2] vgl. Habicht: Das Chorgestühl . . . a. a. O., Abb. 2.
[3] vgl. Habicht: Das Chorgestühl . . . a. a. O., Abb. 6.

die Gestalt des hl. Georg eine besondere Bestätigung. Denn es wäre ein seltsamer Zufall, wenn sie ohne Grund den Figuren des Rathauses[1] so sehr gleichen sollte. Auch über die Herkunft des Stiles des hl. Martin wird wohl kaum eine andere Figur als die des Bischofs von Mainz[2] vom Bremer Rathause Auskunft geben können. Nach allem darf man an bremischem Einfluß festhalten und die Wangen in die Zeit um 1405—10 verlegen.

In höchst seltsamer Weise wird meine Behauptung, daß das Bremer und Magdeburger Gestühl aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen sein werden, durch die Eigenart des Gestühles zu K l ü t z (Tafel XXI) gestützt. Konnten wir nämlich bei den vorigen Gestühlen den Einfluß des Bremer Chorgestühles als gesichert hinstellen, so begegnet uns hier plötzlich eine Darstellung, die ihren Zusammenhang mit einer Wange des Magdeburger Gestühles nicht verleugnen kann. Und zwar ist es eine Wange mit der Szene der Verkündigung, die mit der gleichen Szene auf der Eingangswange der Nordseite des Magdeburger Gestühles[3] fast wörttich übereinstimmt. Leichte Veränderungen erklären sich daher, daß die Gestalten hier stehen, während sie am Magdeburger Gestühl sitzend dargestellt sind. Auf der anderen — sehr überschmierten Wange — erscheinen in Klütz ein hl. Bischof und die hl. Katharina. Der Kopf des Bischofs gleicht nun ebenfalls einer Figur des Magdeburger Gestühls und zwar dem linken Propheten auf der Ausgangswange der Nordseite[4]. Die Schädelform, Stirn- und Haarbildung, die hervortretenden Augen mit den dicken Tränensäcken, das kantige, vorgeschobene Kinn und der dünne Schnurrbart stimmen genau überein.

---

[1] vgl. E. Waldmann: Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen (Stud. z. deutsch. Kunstg., Heft 96), Straßburg 1905, Tafeln 3—10.
[2] vgl. E. Waldmann: a. a. O., Tafel 4.
[3] vgl. Habicht: Das Chorgestühl . . . a. a. O., Abb. 21.
[4] vgl. Habicht: Das Chorgestühl . . . a. a. O., Abb. 24.

Ich glaube, daß man sich die Tatsache am ungezwungensten so erklären kann, daß der Verfertiger des Gestühles zu Klütz Skizzen in Bremen, wo ja ein Teil der Meister des Magdeburger Gestühles tätig gewesen war, gesehen, abgezeichnet und später benutzt hat [1].

Aehnlich werden die Dinge bei dem Stuhle im Kloster zu Lüne (Tafel XIX) liegen, der vor 1412, dem Todesjahre des Propstes Weigergang, dessen Wappen auf der östlichen Wange erscheint, angefertigt worden sein muß. Ein genauer Vergleich, der auch hier des fürchterlichen modernen Anstrichs wegen erschwert wird, ergibt, daß der dortige Schnitzer der Figuren seine Anregungen vom Bremer Chorgestühl bezogen haben muß. Der ziemlich handwerkliche Charakter der Plastiken macht eine, bei den offensichtlichen Uebereinstimmungen auch unnötige, Einzelvergleichung überflüssig.

Schwächer, aber immer noch erkennbar, werden die Beziehungen dann bei den Plastiken der Wangen der St. Johanniskirche zu Lüneburg (Tafel XXII), die allerdings auch schon in der Zeit um 1415 geschaffen worden sein werden. Gerade in dieser Zeit bedeuten zehn Jahre aber sehr viel. Dennoch sind weit stärkere Zusammenhänge mit dem Bremer Chorgestühl als mit Werken Meister Bertrams, von denen uns allerdings nur der Grabower Altar von 1379 eine rechte Vorstellung bietet, festzustellen. Zugleich lassen sich aber auch Einflüsse von Seiten der lübischen Plastik, namentlich von den Figuren der Burgkirche erkennen [2].

---

[1] Ich möchte an dieser Stelle auf die Wange mit der Verkündigungsszene in der Karthaus zu Basel hinweisen (Abb. in Karl Stehlin: Bildhauerei. Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes .... Basel 1901, p. 335 und Blatt XLV). Die keineswegs unbedeutenden Beziehungen mit den Darstellungen in Magdeburg und Klütz lassen sich eben nur durch die bereits hervorgehobene Tätigkeit der Arler in Magdeburg-Bremen erklären.

[2] vgl. K. Schaefer: Vergessene Meisterwerke der lübischen Plastik aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Jahresber. d. Vereins v. Kunstfreunden in Lübeck. Heft 29—31.

Fast in gleichem Verhältnisse zu den Plastiken des Bremer Gestühles wie die Reliefs zu Lüne stehen die Wangen mit den Heiligen Simon und Judas Thaddäus der Kirche St. Jürgen zu Wismar (Tafel XX). Es scheint mir sogar wahrscheinlich, daß hier auf die gleiche Hand geschlossen werden darf.

Den besten Beweis dafür, daß das Bremer Gestühl nicht den formalen Anregungen der Ostseeländergestühle seine stilistischen Eigenarten verdankt, liefert eine Reihe von Gestühlen, die sich gleichfalls in der Kirche St. Jürgen zu Wismar befinden. Vier Teile mit den vollplastisch geschnitzten Gestalten der Heiligen Stephan, Elisabeth, Judas Thaddäus und eines nicht kenntlichen Apostels gehören hierher. Wäre durch das bei dem hl. Stephan erscheinende Wappen des Gert Werkmann (1442—1464 plebanus der Kirche St. Jürgen) nicht die Möglichkeit zu einer Datierung — um 1450 — gegeben, so könnte man wenigstens bei dem Apostel ohne Attribut im Zweifel sein, ob er nicht früher entstanden sei als die ähnlichen Figuren am Chorgestühle zu Bremen. Wie gut ist es doch, daß es noch archivalische Zeugnisse gibt! Dieser Apostel ähnelt den an den Wangen 8 und 9 des Bremer Gestühles angebrachten Propheten allerdings sehr. Auch der Apostel Jakobus Thaddäus verrät noch Anklänge an diese Propheten. Dagegen lassen die beiden anderen Gestalten der hl. Elisabeth und des hl. Stephan (Tafel XXIX) keinen Zweifel darüber, daß sie bedeutend später als die Bremer Figuren entstanden sein müssen. Ueberdies finden sich sehr ähnliche Apostelfiguren in einem aus Lübeck[1] stammenden Altare (jetzt Großherzog liches Museum zu Schwerin).

Es darf hier eine Betrachtung der Reliefs der Wangen des Gestühles aus der Kirche zu Röbel (Tafel XXIII) eingeschaltet werden. Die um 1430—40 entstandenen Wangen würden ihres

---

[1] Cfr. Fr. Schlie: Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. II. Bd. Schwerin 1889, p. 449.

offensichtlichen provinziellen Charakters wegen keiner besonderen Hervorhebung bedürfen, wenn ihr Stil nicht eine deutliche Anlehnung an die Kunst Meister Franckes verraten würde. Namentlich Maria, der knieende und der zweite König zeigen in Haltung, Gewandbildung und den Gesten so auffallende Uebereinstimmungen mit den gleichen Figuren auf der Szene in der Kunsthalle zu Hamburg, daß Zufälligkeit nicht angenommen werden kann. Zugleich ergibt aber auch ein Vergleich der Reliefs mit dem von mir [1] der Werkstatt Franckes zugewiesenen Sandsteinaltar aus Schledehausen eine Reihe von Anhaltspunkten für die Annahme, daß ein verschollenes oder verloren gegangenes plastisches Werk Franckes vorhanden gewesen sein muß. Anders lassen sich die Beziehungen der Reliefs aus Röbel zu dem Tafelgemälde in Hamburg und zu dem plastischen Werke in Schledehausen kaum erklären.

In naher Verbindung mit dem Bremer Gestühle steht der Levitenstuhl des Domes zu Güstrow (Tafel XXIV) [2]. An einer späteren Entstehung als der des Bremer Gestühles kann hier ebensowenig ein Zweifel obwalten wie bei dem Wismarer Gestühle. Die architektonischen Formen, besonders die Eselsrückenbogen können in dieser Gegend nicht früher als um 1430 entstanden sein.

Die überaus hohen Wangen sind in fünf Felder geteilt. Die östliche Wange zeigt von oben nach unten in zwei Feldern die Anbetung der hl. drei Könige, die Geburt Christi, die Begegnung Mariä und Elisabeths und die Verkündigung. Die andere Wange trägt von unten nach oben (in gleicher Richtung wie die andere Wange): Abendmahl, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung.

---

[1] Vgl. V. Curt Habicht: Aus der Bildhauerwerkstatt Meister Franckes. Zeitschrift für bildende Kunst 1914/15. Heft 9, p. 231 ff.

[2] Cfr. Schlie: a. a. O., Bd. IV. p. 208.

Die außerordentlich nahen Beziehungen zu den Plastiken des Bremer und des Magdeburger Gestühls machen es sehr wahrscheinlich, daß hier zum mindesten persönlicher Anteil eines der bei der Ausführung der genannten Gestühle beteiligt gewesenen Meister anzunehmen sein wird.

Begegneten uns an dem Levitenstuhle zu Osnabrück, am Gestühle des Domes zu Hildesheim und an den Resten des Gestühles der Dominikanerkirche zu Osnabrück wohl schon kleine vollplastische Figuren, so erschienen dieselben dort in klarer Weise mehr als Reliefs gedacht und in die Wangenform miteinbezogen.

Die Aufstellung vollplastischer Einzelfiguren dagegen erscheint an den Gestühlen unseres Gebietes zum ersten Male bei den Wangen der St. Godehardikirche zu Hildesheim (Tafel XXV u. XXVI).

Zu einer Festlegung des Stiles des Godehardikirchengestühles bedarf es eines Rückblickes. Es erwächst von selbst die Aufgabe, festzustellen, ob in der Jahrhundertmitte Werke in Hildesheim entstanden sind, die zu der Annahme einer kontinuierlichen Entwicklung berechtigen. Gestühle selbst sind uns aus dieser Zeit keine erhalten. Aber auch der Bestand an anderen Plastiken ist gerade für diese Zeit ein auffallend geringer. Nicht daß uns weniger aus dieser Zeit überkommen wäre, sondern es muß gerade in diesen Dezennien weniger Neues entstanden sein. Offensichtlich war eine Stagnation eingetreten hinsichtlich der Quantität sowohl als der der Qualität. Schon die um 1460—70 entstandenen Werke offenbaren deutlich genug, daß es nun der von den Niederlanden gekommene Impuls gewesen ist, der erst wieder Anlaß zu neuen Schaffensmöglichkeiten gegeben hat. Nicht anders ist auch die Formensprache unseres Gestühles zu erklären. Durfte Maier[1] bei der Herleitung des Stiles Nikolaus Gerhaerts v. Leiden der natio-

[1] Cfr. A. R. Maier: a. a. O., p. 2 ff.

nalen Herkunft des Meisters wegen mit Recht auf die Einflüsse hinweisen, die dieser Künstler durch französisch-burgundische Werke empfangen hat, so sind es die klaren stilistischen Eigentümlichkeiten unseres Gestühles, die zur Annahme der gleichen Erscheinung zwingen. Und zwar ist es nicht nur der allgemeine Eindruck, sondern die offensichtliche metallgußartige Behandlung der Statuen und ihre Einzelgestaltung, die unmittelbar an die Plastiken des Jacques de Gérines denken lassen.

Es sei zunächst noch vorausgeschickt, daß das von Isphording[1] in die Zeit um 1430 verlegte Gestühl in St. Andreas zu Köln a. Rh. an den Seitenwangen der Rückreihen vollplastische, freistehende Figuren trägt, daß diese Gestalten aber in keinem Zusammenhange mit dem Gestühle der Godehardikirche stehen.

Der auffallendste Fortschritt den früheren Plastiken gegenüber beruht in der völlig veränderten Auffassung und Darstellung des Körpers (Tafeln XXV u. XXVI). So bedeutungsvoll die Ansätze zu einer naturalistischen Wiedergabe in der Zeit um 1400—1450 waren, so kennzeichnet sie doch ein Umstand sehr deutlich, der wesentlich von den Absichten abweicht, wie sie uns an dem Gestühle der Godehardikirche begegnen. Bald waren es der Oberkörper, bald die Extremitäten, der Kopf oder die Maßverhältnisse, die als Fortschritte zu bezeichnen waren. Niemals aber konnte der Wille, eine in allen Teilen durchgeführte, um nach unseren Begriffen zu sprechen, eine Aktfigur zu bilden, beobachtet werden. Einfach deswegen nicht, weil dazu überhaupt keine Absichten vorlagen. Das Entscheidende bei den Plastiken unseres Gestühles liegt aber eben in dem Streben, eine in allen Teilen harmonische Figur zu bilden. Wir treffen deshalb im Großen auch eine anatomisch richtige Uebereinstimmung mit der Natur. Das Verhältnis des Kopfes zum

[1] O. Isphording: a. a. O., p. 83.

Körper ist beobachtet und nachgestrebt, die Stellung der Gestalten auf klar geschiedenem Stand- und Spielbein wird durchgeführt, das Verhältnis von Schulter zu den Hüften berücksichtigt und die Extremitäten werden naturwahr gegeben. Daß dabei einzelne Mängel dennoch unterlaufen, kann nicht verwundern, wenn wir die Entstehungszeit — 1466 — berücksichtigen. Es soll auch nicht geleugnet werden, daß durch die krause Sucht in den Spielen der Gewandfalten manches verdorben ist. Im Ganzen ist der Schritt zu einem kräftigen Erfassen der Natur aber deutlich — und für den Charakter der Figuren ausschlaggebend.

Bezeichnenderweise erkennt der Chronist Legatius[1] auch schon die Sonderstellung, die das Gestühl innerhalb der Hildesheimer Kunst einnimmt. Er sagt: Deinde opus in choro aliud, quod stalla nuncupant, opus non minus formosum, quam sumptuosum, omni arte laboratum magistra. Nec habet Ecclesia Hildesemensis tantum. Mögen die Epitheta formosus, sumptuosus, omni arte laboratus magistra auch als gebräuchliche und noch lange nicht zu Schlüssen berechtigende angesehen werden, so kann man den folgenden Satz nicht so leicht nehmen. Legatius kannte die Hildesheimer Diözese sehr genau, er hatte zweifellos auch eine Vorstellung von dem großen Chorgestühl des Domes, wenn er trotzdem sagt: nec habet Ecclesia Hildesemensis tantum, so muß er wohl der Meinung gewesen sein, daß ein dem Gestühl der Godehardikirche ebenbürtiges Werk nicht vorhanden sei.

Die Nachteile einer Kunst wie dieser, die nach einem bestimmten Schönheitskanon — und selbst wenn der in der Normalgestalt der Natur gesucht wird — arbeitet, bestehen in der Wiederholung. Namentlich in der Ausbildung der Ge-

---

[1] Cfr. Legatius: a. a. O. nach Aug. Potthast: Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters bis 1500. Bd. I. Berlin, 1896, p. 715 lebte Legatius um 1500 als Benediktinermönch in Hildesheim.

sichtstypen bedingt dieses Schaffen geradezu einen Rückschritt. Anstatt des außerordentlichen Lebens, der oft erschütternden Erregtheit, der Macht des Denkens und Fühlens, wie sie die Plastiken der vorausgegangenen Zeit auszeichnete, treten uns hier Gestalten entgegen, deren Individualität fast nur durch die jeweils veränderte Gewandung und die Beigabe der Attribute erkenntlich wird. Auch hier herrscht ein bestimmter Schönheitskanon vor, dem selbst die männlichen und weiblichen Züge unterworfen sind. Eine kugelig gewölbte Stirn, kleine spitze Nasen, Augen mit schweren Oberlidern, ein sehr kleiner Mund und ein wenig ausgebildetes Kinn geben den Figuren das Gepräge. Es ist bezeichnend genug, daß sich der alte Drang nach Verdeutlichung eines innerlich erregten Lebens und die Sucht nach physiognomischer Mannigfaltigkeit nur an untergeordneten Stellen — wie bei den Gestalten an den Knollen der schmalen Vorderkanten oder an den kleinen Reliefs der Innenseiten der Wangen — ans Tageslicht wagt. Für die Einreihung des Stiles müssen zunächst die großen Figuren der Oberteile der Wangen geltend gemacht werden. Ich habe bereits auf die Arbeiten Jacques de Gérines hingewiesen, um die allgemeine stilistische Tendenz zu bezeichnen. Namentlich die Gesichtstypen lassen keinen Zweifel, daß wir die Anregungen in den Niederlanden suchen müssen. Ich halte es auch in diesem Falle für wertvoller, als irgend welche vlämische Arbeiten, die anregend gewirkt haben können, zu nennen, auf die Möglichkeit hinzuweisen, wie sich dieser unzweifelhafte niederländische Einfluß an Ort und Stelle geltend gemacht haben kann.

Liegen die Verhältnisse hier auch nicht so günstig wie bei dem Levitensitze zu Verden, so scheinen mir die um 1450 bis 1460 in Hildesheim aufgestellten Bronzegrabplatten auch hier den rechten Fingerzeig bieten zu können. Die Grabplatte des Bischofs Magnus († 1452)[1] ist uns allerdings nur in einer

[1] Abb. in Ad. Bertram: Geschichte des Bisthums Hildesheim, I. Bd. Hildesheim 1899, p. 410.

Zeichnung erhalten, und das einzige andere Beispiel, die Bronzeplatte des Dompropstes Ekhard II. von Hanensee († 1460)[1] eignet sich wegen ihrer offenbaren Absichten nach Porträtähnlichkeit auch kaum zu einem Vergleiche. Aber wir dürfen annehmen, daß beide Werke und noch andere, die uns aber nicht erhalten sind, flandrischen Ursprunges sind. Es ist müßig, weitere Untersuchungen über die etwaige Urheberschaft des Gestühles aufzustellen. Jedenfalls heben sich die Plastiken scharf von den übrigen niedersächsischen ab und es ist gewiß, daß, falls der Künstler ein Niedersachse gewesen sein sollte, er seine Schulung in den Niederlanden erfahren haben wird.

Eine Reihe von Plastiken des Gestühles im Dome zu B a r d o w i c k (Tafeln XXVII u. XXVIII) steht durchaus auf dem Boden des vorausgegangenen niedersächsischen Gestühls und der sonstigen Plastik. Zu ihnen gehören die Wangen der Rückreihe der Südseite, die mittleren Wangen der Vorderreihe der Nordseite, außer der mit dem jugendlichen Propheten, die Außenseite der Eingangswange der Vorderreihe der Nordseite. Ein völlig anderer Geist tritt uns an den Plastiken der übrigen Wangen entgegen. Ehe wir dieser Verschiedenheit der Hände und einer Analyse ihrer Eigenarten weiter nachgehen, gebietet es sich, auf die Datierung des Gestühles zunächst einzugehen. Schlöpke[2] und nach ihm Mithoff[3] berichten, daß das Gestühl 1486[4] angefertigt worden sein soll. Archivalische Belege für diese Behauptung sind zwar keine mehr beizubringen. Doch da der stilistische Charakter der Plastiken des Gestühles, wie auch dessen Aufbau die Datierung 1486 durchaus zulassen,

---

[1] Abb. in A. Bertram: a. a O. p. 421.

[2] u [3] Vgl. Kap. I.

[4] In einem Manuskripte des Kgl. Staatsarchives zu Hannover (XXIII. 844a). Ex chronico Luneburgensi Manuscripto in additis de Bardowic steht p. 99r: « Darna, Anno 1485 do worden de muren in dem dohme to Bardowik verbetert. Darna anno 86 worden de Stole in de Core gemaket. »

darf man wohl annehmen, daß Schlöpke eine zuverlässige Nachricht vorgelegen hat und daß die Gestühle demnach 1486 tatsächlich geschaffen worden sind.

Die Einreihung der der älteren Richtung zugehörigen Wangen in die niedersächsische, in diesem Falle natürlich auch besonders in die lüneburgische Plastik um 1480 stößt auf keine Schwierigkeiten.

Dagegen dürfte es kaum gelingen, die der fortgeschritteneren Richtung angehörenden Wangenplastiken in dem niedersächsischen Gebiete unterzubringen. Angesichts von Figuren wie denen des hl. Antonius, von Frauen wie der auf der Ausgangswange der Vorderreihe der Nordseite oder Propheten wie dem auf der Eingangswange der Vorderreihe der Südseite denkt man — und mit Recht! — an J. Syrlins Gestühl im Münster zu Ulm. Diese allgemeine Orientierung erfährt dann aber ihre Bestätigung, wenn wir Umschau halten in der weiteren niedersächsischen, besonders lübischen Plastik. Hier hat Goldschmidt[1] schon nachdrücklich auf den oberdeutschen Einfluß hingewiesen. Da das Weingartner Chorgestühl erst um 1487 entstanden ist, teilweise sogar auch später, bleibt tatsächlich nur die Möglichkeit, das Ulmer Chorgestühl zum Vergleich heranzuziehen. Der erste Blick muß davon überzeugen, daß unsere Plastiken eine solche Gegenüberstellung nicht zu scheuen brauchen. Zum Zweck einer Wertung soll diese aber nicht durchgeführt werden. Sie mag uns zunächst nur zur Erhärtung der Ueberlieferung, daß das Bardowicker Gestühl 1486 angefertigt wurde, dienen. In der Tat ergibt sich bei einem Vergleiche, daß die Bardowicker Arbeiten einer späteren Stilphase angehören müssen, daß also die Datierung 1486 wenigstens ungefähr stimmen wird.

---

[1] Cfr. Ad. Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1890, p. 21.

Versuchen wir aber zunächst den Gehalt unserer Arbeiten zu bestimmen.

Da darf man als den hervorstechendsten Zug das Drängen nach Ausdruck bezeichnen, das sich aber hier im Gegensatz zu den frühgotischen Plastiken sowohl in der Wiedergabe des Körpers, wie in der der Gesten und Gesichtszüge zu erkennen gibt. Diese Tatsache ist bei weitem erstaunlicher und bedeutsamer als die, daß hier eine Freiheit in der Behandlung des Körpers erreicht wurde, wie sie vorher nicht gefunden wurde. Am deutlichsten wird dieser Fortschritt bei einem Vergleiche der älteren und jüngeren Plastiken an unserem Gestühle selbst. Dort ein ängstliches Kleben an einer gewissen Normalität in der Darstellung der Körper, wie sie schon einige Jahrzehnte vorher erreicht worden war, hier eine Art von Willkür, die selbst vor der Wiedergabe unästhetischer Erscheinungen nicht zurückschreckt. Dort der alte Kanon der Gotik, wie er in Hütten, Werkstatt und Schultradition gehütet, entwickelt und vererbt worden war, hier ein ursprüngliches Erfassen und Darstellen der realen Erscheinungen der Umwelt.

Man kann diese außerordentliche Wandlung z. B. an der Darstellung von Figuren wie der hl. Katharina, die zu Arbeiten des älteren Meisters gehört, und der des Propheten an der Innenseite der Vorderwange der Südseite leicht feststellen. Bei der weiblichen Heiligen eine durchaus achtbare Vorstellung vom Wesen des Körpers, eine genügende Verdeutlichung der Proportionen und eine für die Zeit völlig ausreichende Schilderung einer bestimmten Persönlichkeit. Bei dem Propheten dagegen ein Porträt. Ein dickwanstiger Kerl mit mächtigen Schultermuskeln, voller Bewegung und mit dem Kopfe eines Schenkwirtes. Der Unterschied ist jedenfalls ersichtlich und unbestreitbar ein ganz gewaltiger, zumal er sich auf sämtliche Figuren des Gestühles erstreckt.

Ich halte es für wichtiger, anstatt der Eigenart der Kunst des jüngeren Meisters noch mehr Worte zu widmen — ein

leider viel zu oft geübtes, billiges und lediglich subjektives Vergnügen unserer Wissenschaft —, der Frage nachzugehen, woher diese seltsame und zunächst unbegreifliche Kunst dieses jüngeren Meisters unseres Gestühles stammen kann. Innerhalb der niedersächsischen Plastik gibt es in der Zeit keine Analogien und die Kunst des Unbekannten würde selbst beim liebevollsten Schildern ihrer Sonderart völlig in der Luft schweben, wenn wir uns nicht dazu bequemen wollten, in anderen Kunstzentren Umschau zu halten. Diese «ewige Herkunftsschnüffelei» wird sich in unserem Falle als umso wichtiger erweisen, als sie nicht allein für die Plastiken des Bardowicker Gestühles von Wert sein dürfte.

Einzelne Erscheinungen, wie die auffallende Physiognomik, die Unruhe, die über den Gestalten lagert und nicht zum wenigsten auch die Tracht weisen auf die niederländische Kunst. Eine nähere Untersuchung ergibt aber doch, daß unmittelbare Einflüsse nicht stattgehabt haben können. Es mag deshalb auch unerörtert bleiben, was an den Plastiken auf Kosten dieser Schule zu setzen sein wird, umsoweniger als ja allgemein der niederländische Einfluß von der Jahrhundertmitte ab außer Frage steht. Erst nach mühseligem Suchen haben sich aber Anhaltspunkte ergeben, die berechtigen, eine deutsche Schule als die Ursprungsquelle zu bezeichnen. Es ist die Schnitzerschule von Kalkar, aus der der Meister unserer Plastiken hervorgegangen sein muß.

Die Reliefs des Altares der sieben Freuden Mariä in der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Kalkar[1] bieten soviel Uebereinstimmungen mit den Plastiken unseres Gestühles, daß es genügen mag, sie hier zum Vergleiche heranzuziehen. Ich schicke voraus, daß der Kalkarer Altar 1483—93 von Meister Arnt angefertigt worden ist, daß also auch die notwendige

---

[1] Cfr. Dehio und Bezold: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 15. Jahrhundert. Tafeln 57 u. 58.

Priorität der Kalkarer Arbeit gesichert ist. Ferner möchte ich betonen, daß ich nicht an eine Ausführung durch die gleiche Hand bei beiden Werken glaube, sondern daß ich lediglich zur Erklärung des an sich unverständlichen Stiles des Bardowicker Gestühles auf die Kalkarer Schule hinweisen möchte. Was zunächst die Körperauffassung betrifft, so zeigt der Altar der sieben Freuden Mariä bereits im vollsten Maße die eigentümliche Freiheit, mit der der Schnitzer des Bardowicker Gestühles seine seltsamen Wirkungen erreicht. Ich verweise auf den über die Mauer blickenden Hirten in der Anbetungsszene oder auf die Haltung des hinter dem Hohenpriester stehenden Mannes in der Szene der Darbringung im Tempel des Kalkarer Altares. Gerade bei dieser letztgenannten Person finden sich auch die fast karikierenden physiognomischen Bildungen, wie sie uns bei einzelnen Figuren des Bardowicker Gestühles auffielen. Ferner treffen wir in diesem Werke eine Eigentümlichkeit in der Gesichtsbildung, die mit dem übertriebenen Ausdrucksstreben zusammenhängt und die in genau derselben Weise am Bardowicker Gestühle wiederkehrt. Ich meine die wie zur Verdeutlichung eines Verwunderungsausrufes stark geöffneten Münder. Schließlich sei auf die Analogien in der Tracht verwiesen, die in diesem besonderen Falle auch Beweiskraft haben. Die nonchalante Kleidung, wie wir sie bei dem Propheten des Bardowicker Gestühles kennzeichnen konnten, trägt der feiste, hinter dem Hohepriester stehende Mann. Den eigentümlichen Kopfputz der Bardowicker Sibylle finden wir bei der hinter Maria stehenden Frau in der Darbringungsszene.

Ich fasse mich dahin zusammen, daß die stilistischen Neuerungen des jüngeren Meisters des Bardowicker Gestühles auf niederrheinische, besonders Kalkarer Einflüsse zurückzuführen sind[1]. Auch hier ist beim Fehlen der Archivalien Ab-

[1] Ueber die Beziehungen westfälischer Gestühle zu niederrheinischen Arbeiten vgl. Burkh. Meier: Drei Kapitel Dortmunder Plastik. Monatshefte für Kunstwissenschaft. VI. Jahrg., p. 627 ff.

schließendes über die Person nicht auszusagen und es muß Zufallsfunden überlassen bleiben, den Namen und die Herkunft festzustellen. Ich glaube, daß man in diesem Falle nicht an einen niedersächsischen Künstler denken können wird, selbst wenn man zur Erklärung der stilistischen Eigenarten eine längere Schulung in niederrheinischen Werkstätten annehmen wollte.

Für die Entwicklung ohne Bedeutung sind die Plastiken an den Stühlen in Norden (Tafel XXX), datiert 1481, an der modern zusammengesetzten Bank zu Ramelsloh (Tafel XXX) und an den Wangen der gleichfalls neu aufgestellten Bank zu Buxtehude. Diese Arbeiten erweisen sich als handwerksmäßige Leistungen einer unselbständigen Provinzkunst.

Mit dem ausgehenden Jahrhundert nimmt die Zahl der angefertigten Gestühle außerordentlich zu. In Lüneburg (Nikolaikirche und Museum), in Lübeck (Dom, Mittelschiff) und in Wismar (St. Jürgen) sind eine Reihe von Gestühlsplastiken aus der Zeit um 1480—90 erhalten. Die größere Produktivität hängt zweifellos mit dem Umstande zusammen, daß die Bildhauer «zünftig» gewordeu waren — oder, daß die Zunft[1] inzwischen an Mitgliederzahl stark zugenommmen hatte. Andererseits erklärt sich aus diesem Umstande aber auch die Tatsache, daß ein Nachlassen der künstlerischen Kräfte zu bemerken ist. Was die mecklenburgischen Gestühle betrifft, von denen ich als Beispiele Wangenplastiken aus der Kirche St. Jürgen zu Wismar (Tafel XXIX) anführe, so zeigen die Arbeiten aüfs deutlichste, daß neue und eigene formale

[1] Vgl. über die Zunftverhältnisse: Otto Rüdiger: Die ältesten Hamburgischen Zunftrollen. Hamburg 1874; C. Wehrmann: Die älteren Lübeckischen Zunftrollen, Lübeck 1864; Joh. Focke: Bremische Werkmeister aus älterer Zeit, Bremen 1890 und Eduard Bodemann: Die älteren Zunfturkunden der Stadt Lüneburg (Quellen und Darst. zur Gesch. Niedersachsens, Bd. T) Hannover 1883.

Schöpfungen nicht mehr erreicht wurden. Eine Gegenüberstellung der Plastiken der Wangen des Mittelschiffs des Lübecker Doms (Tafel XXXI) mit gleichzeitigen Altarplastiken läßt erkennen, daß sich das Verhältnis hier zu Gunsten der letzteren verschoben hat. Die lübische, auch an Zahl außerordentlich reiche Altarplastik harrt noch einer eingehenden Behandlung. Solange die nicht vorliegt und solange unter den zahlreichen Arbeiten noch keine schärferen Scheidungen in Gruppen oder Werkstätten vorgenommen sind, ist es verfrüht, die Plastiken der Wangen des Mittelschiffgestühles hinsichtlich des Autors genauer bestimmen zu wollen. Eine Darbietung des Materiales muß vorerst genügen.

Ausblick.

Die nach 1500 entstandenen Gestühle sollen — mit Absicht — nicht mehr in diese Arbeit einbezogen werden. Kündeten sich bereits an der Ornamentik des Gestühls des Doms zu Bardowick Renaissancemotive in den Säulen etc. an, so nehmen diese Elemente in der Zeit um 1500 immer mehr überhand. Eine Umgestaltung der Plastik ist dadurch aber nicht herbeigeführt worden. Zwar macht sich der niederländische Einfluß allmählich hier ebenso bemerkbar, wie er es in der Altarplastik tut, doch finden sich andererseits auch noch ebenso starke Anklänge an die vorausgegangene Kunst. Wie es überhaupt bezeichnend für das niedersächsische Gebiet ist, daß in der Gestaltung der Plastik, aber auch in der Ornamentik, ein zähes Festhalten an gotischen Formen zu bemerken ist. Weit später entstandene Gestühle als das in Bardowick muten noch völlig gotisch an.

Ich beschränke mich hier auch auf einen Hinweis auf die Plastiken der Wangen des Gestühles der Jakobikirche zu Lübeck (Tafel XXXII) und auf die der St. Michaeliskirche zu Hildesheim (Tafel XXXII).

IV. Kapitel.

Das Wesen der niedersächsischen Plastik.

Inhalt und Form wollen in gleicher Weise berücksichtigt werden, wenn das Eigentümliche der Kunstgattung eines bestimmten Landes erfaßt werden soll. Diesen beiden Problemen soll deshalb im Nachfolgenden auch nachgegangen werden. Die Ursachen für das tatsächliche Werden derselben können dagegen als außerhalb der kunsthistorischen Forschung liegende nicht aufgedeckt werden. Hier hat hinsichtlich der Fragestellung nach dem Inhalt, also bei der ikonographischen Untersuchung der Literarhistoriker das Wort. Ich möchte an dieser Stelle nicht unterlassen, zu betonen, daß die einseitige germanistische Behandlung der niedersächsischen Literatur zu keinem abschließenden Bilde gelangen kann. In der Tat ist uns ja auch bis jetzt noch keine zusammenfassende Darstellung der niedersächsischen mittelalterlichen Literatur auf Grund der niederdeutschen und lateinischen Sprachdenkmäler geboten worden. Eine Aufhellung vorhandener selbständiger Aeußerungen wie eine solche der norddeutschen Mystik wird aber kaum oder gar nicht durch einseitige Berücksichtigung der niederdeutschen Schöpfungen zu geben sein.

Die die Form bestimmenden Gründe, die zum Teil in der Eigenart des Landes, zum Teil in der besonderen Veranlagung der Bewohner, in politischen und kulturellen Verhält-

nissen, zuletzt und nicht zum wenigsten aber auch in den praktischen Bedürfnissen ihre Ursachen haben, bilden gleichfalls nicht durch die Kunstgeschichte, sondern durch pragmatische Kultur, und Religionsgeschichte aufzuhellende Aufgaben.

Ueber die Art der gegenseitigen Förderung der literarhistorischen und kunsthistorischen Wissenschaft bedarf es nach den mustergültigen Darlegungen Tietzes[1] keiner Worte mehr. Mit einer einfachen Gegenüberstellung von Sprach- und Kunstdenkmälern selbst gleicher Jahre und gleichen Ortes kann nichts für die Vertiefung unserer Erkenntnis gewonnen werden. Vielmehr muß ein konkreter Stoff, etwa wie die Theophiluslegende, in seiner durch den Stammescharakter bedingten Umwandlung und in seiner Eigenart der Darstellung hier in Wort, dort in bildender Kunst verfolgt werden. Das tatsächlich erhaltene Produkt ist dabei von geringerem Belange als der Schlüssel, den es uns bietet, eine Vorstellung vom geistigen Leben der Zeit selbst zu erhalten. Diese geistige Quelle ist stets als das Primäre anzusehen und nur so kann es im Einzelfalle möglich sein, nachzuweisen, ob diese treibenden Mächte zuerst in Wort- oder Bildkunst ihren Niederschlag gefunden haben. Von freier Erfindung, von selbstschöpferischer geistiger Tätigkeit kann im Mittelalter keine Rede sein. Und doch macht die allerdings oft kaum bemerkbare Abwandlung diese Niederschläge erst zu Kunstwerken. Es kann dabei nicht wunder nehmen, daß diese geistige Umgestaltung bald zuerst in Werken der bildenden Kunst, bald in Sprachdenkmälern vorgenommen wird. Feste Regeln entsprechen den Tatsachen nicht. Erscheint die Theophiluslegende in der Helmstedter Hs. von 1203[2] als durchaus niedersächsisches Produkt, so gewahren wir in der plastischen

---

[1] Cfr. Hans Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913, p. 357 ff.

[2] Vgl. Robert Petsch: Theophilius. German. Bibl. II. Abt. 2. Heidelberg 1908.

Darstellung der Legende in dem aus der Werkstatt des Hamburger Malers Francke stammenden Altar von 1430[1] ein strenges Festhalten an der legenda aurea, die das literarische Produkt schon 200 Jahre vorher frei umgestaltet hatte. In anderen Fällen ist das Verhältnis umgekehrt. Von Wichtigkeit wird die Zusammenarbeit der beiden Wissenschaften vor allem aber da, wo vorerst noch scheinbar vereinzelt stehende Zeugnisse ihrer Erklärung Schwierigkeiten bereiten. Hier muß wie etwa bei der Rolandfrage unbedingt auf die Wurzel der gemeinsamen geistigen Quelle zurückgegangen werden. Ich halte es für ausgeschlossen, daß bestimmte Vorstellungsinhalte lediglich in einer Kunstform ihren Ausdruck gefunden haben sollen. Wenn uns bis jetzt z. B. noch keine niedersächsische Fassung der Rolandssage (ob niederdeutsch oder lateinisch ist natürlich einerlei) vorliegt, so kann daraus nicht auf ein ursprüngliches Schweigen der literarischen Darstellung, sondern vielmehr nur auf ein Versagen der Forschung geschlossen werden.

Die Gewißheit aber, daß alle mittelalterlichen Gedankenreihen, sofern sie zu künstlerischer Darstellung drängten, ihren Ausdruck in der bildenden und Sprachkunst gefunden haben, schafft die Basis, von der aus sich die beiden Schwesterwissenschaften in schönster Weise die Hand reichen können.

Eine Betrachtung, die sich in diesem Kapitel auf die Gestühlsplastik beschränken würde, müßte dabei zu einem schiefen Bilde kommen. Eine Heranziehung der gesamten Plastik ist aus diesem Grunde gebotene Voraussetzung. Andererseits übersteigt das Gebiet dadurch den durch die Themastellung des Buches gesteckten Rahmen. Wenn ich den Versuch einer Charakteristik des Wesens der niedersächsischen Plastik dennoch und trotz des empfindlichen Mangels an Vorarbeiten

---

[1] Vgl. Ad. Goldschmidt: Ein Altarschrein Meister Franckes in Finnland. Zeitschrift für bildende Kunst 1914/15, p. 17—23.

unternehme, so soll er eben nur einen Versuch bedeuten, den ich aber zur Ausschöpfung des mir gestellten Themas nicht missen zu können glaubte.

Ikonographischer Teil.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, durch Einzelbeschreibung jeder einigermaßen bedeutungsvollen Plastik eine Lösung des betreffenden ikonographischen Inhalts zu bieten. In vielem würde sich dabei nichts weiter als eine Wiedergabe längst bekannter Tatsachen ergeben. Ueberdies ist gerade die Ikonographie des Mittelalters eines der am ausführlichsten behandelten Gebiete unserer Wissenschaft. Die universelle Geltung der mittelalterlichen kirchlichen Vorstellungen, die zur Genüge bezeugte Allgemeingültigkeit der Ansichten eines Durandus, eines Honorius Augustodunensis usw. lassen es überhaupt von vornherein als unwahrscheinlich erscheinen, daß irgendwo Regungen zu Tage treten konnten, die man als abweichende oder gar «ketzerische» bezeichnen könnte. Daß man das in gewissem Grade angesichts der Iknonographie der niedersächsischen Plastik doch kann, daß man fernerhin Bevorzugungen gewisser, sonst seltener Darstellungen aufweisen und auch Eigenarten in der Wiedergabe namhaft machen kann, gibt allein ein Recht von einer niedersächsischen mittelalterlichen Ikonographie zu sprechen. Andererseits gebieten diese Erscheinungen allein hervorgehoben zu werden.

Bei der durchweg zu beobachtenden Abhängigkeit der Plastik des 12. und 13. Jahrhunderts von der sächsischen kann es nicht erstaunen, daß uns in dieser Zeit auch in ikonographischer Hinsicht Bekundungen eines eigenen Vorstellungskreises nur in schwachem Maße begegnen. Am wenigsten ist das bei den Gestühlen dieser Zeit besonders auch bei denen der Harzgegend zu erwarten, da diese in Klöstern angefertigt wurden, die zur Diözese Mainz gehörten.

Eine Ausnahmestellung nehmen allerdings die traurigen Reste der Plastiken der Kirche zu Marienhafe ein, die zu einem um 1250 entstandenen Cyklus gehörten und jetzt z. T. im Turm der Kirche zu Marienhafe, z. T. im Museum zu Emden aufbewahrt werden. Sie allein würden allerdings kaum genügen, eine Vorstellung von der einzigartigen Stellung dieser Arbeiten innerhalb der niedersächsischen, ja selbst innerhalb der deutschen Plastik zu vermitteln. Man muß die zwar ungenauen und flüchtigen, aber zu einer ikonographischen Betrachtung im Großen immerhin ausreichenden Abbildungen in dem Buche von Suur und Martens[1] zu Hilfe nehmen, um zu erkennen, welch eine sonderbare Ausschmückung einer christlichen Kirche hier ehemals angebracht gewesen ist. Zweifellos hängen die Darstellungen aufs engste mit niedersächsischen Dichtungen zusammen. Es genügt, im Rahmen dieser Betrachtung festgestellt zu haben, daß hier an einem kirchlichen Denkmal in so früher Zeit — 1250 — Szenen aus dem Tierepos, besonders auch aus dem des Reincke de Vos in plastischer Darstellung erscheinen[2].

Für die Folgezeit sind es aus wohlverständlichen Gründen die in den Diözesen Lübeck, Hildesheim, Verden und Bremen entstandenen Werke, die die größte Bedeutung für die Entwicklung der Ikonographie gewinnen. Nur in losem Zusammenhange mit diesen stehen die in der Diözese Schwerin geschaffenen, die von größter Eigenart und Kraft der Empfindung Zeugnis ablegen.

Gleich in Doberan tritt uns an dem oberen Teile des Hochaltares zum ersten Male der für die niedersächsische Kunst bezeichnende Hang nach Symbolik entgegen. Wir werden auch noch weiterhin feststellen können, daß es bei einem großen

---

[1] Cfr. Suur und Martens: Die alte Kirche zu Marienhafe in Ostfriesland. Emden 1845.

[2] Ich behalte mir eine besondere Untersuchung über den Bildercyklus der Kirche zu Marienhafe vor.

Teil der Altäre den Anschein hat, als ob nicht in der gegebenen und schlichten Weise wie z. B. in Franken oder am Rheine Abbilder der wichtigsten Personen der Heils-, Apostel-, Märtyrer- und Heiligengeschichte als vielmehr die Erweckung eines bestimmten typologischen Zusammenhanges gegeben werden sollte. Die Art der Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen, wie wir sie an dem Hochaltare in Doberan finden, ist nicht nur selten, sondern auch in dieser besonderen Auswahl bei Altären ungewöhnlich.

Eine Fülle mehr angedeuteter, als klar ausgesprochener Verknüpfungen bieten dann die Darstellungen am Levitenstuhle zu Verden. Die alttestamentlichen Paare: Adam und Eva, Simson und Delila, David und Bathseba, Ahasver und Esther sollen natürlich nicht etwa[1] rivalisierende Gedankenreihen auslösen, sondern sind als typologische Erscheinungen zum Neuen Testamente anzusehen[2]. Unklar bleibt die Vorführung der Stände in ihrer Einspannung zwischen dem Teufel und Christus. Ich vermute, daß auch hier ein literarisches Produkt anregend gewirkt haben wird. Am ehesten wird da eines der in Niedersachsen beliebten geistlichen Spiele in Betracht kommen, in denen die Person des Teufels eine große Rolle spielt.

Eine völlig unhistorische Szene versucht dann sogar die auf der Südseite zu Scharnebeck befindliche große Eingangswange darzustellen. Wir gewahren hier — wohl einzig in der deutschen Kunst — die seltsame Tatsache, daß einer der Sprüche die Vorlage zu einer erfundenen Darstellung hergegeben hat. Es ist nicht allein das Abweichen vom gewöhnlichen Wege und das Sichnichtbegnügen mit der an Stoffen wahrlich nicht armen Heilsgeschichte, es ist vielmehr noch die

---

[1] Vgl. Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover: Bd. V, 1, Hannover 1908, p. 67.

[2] Vgl. Mâle, a. a. O.

Wahl des Stoffes und die Art ihn bildlich zu fassen, die unser ganzes Erstaunen erwecken. Dargestellt sind in freier Ausdeutung die Worte der Sprüche (Kap. XXX, V. 18 u. 19):

Tria sunt difficilia mihi
Et quartum penitus ignoro:
Viam aquilae in coelo
Viam colubri super petram
Viam navis in medio mari
Et viam viri in adolescentia.

Treten wir der Frage näher, wodurch die Versinnbildlichung gerade dieses Spruches erklärt werden könnte, so läßt sich dieselbe mit einiger Wahrscheinlichkeit nur durch Hinweise auf literarische Denkmäler beantworten. Die ehemals am Bremer Ratsgestühl angebracht gewesenen Sprüche [1] aus Freidanks Bescheidenheit, sowie das häufige Vorkommen von Versen aus Freidanks Buch in Niederdeutschland überhaupt lassen keinen Zweifel, daß sich besonders dieses Werk in Niedersachsen größter Beliebtheit und Verbreitung erfreute. Nun erscheint die Stelle aus den Sprüchen Kap. XXX, V. 18 u. 19 gerade auch in Freidanks «Von Guote und Uebele», wo sie nach W. Grimm [2] lautet:

Des wîen vluc, de schiffes vlûz,
Des slangen sluf, des donres schuz,
Wie gerâten süln diu jungen kint,
Der strâze uns alle vremde sint.

Bei der gesicherten Beliebtheit von Freidanks Werk in Niedersachsen kann es nicht erstaunen, wenn auch Kleriker aus ihm ihre Lebensweisheit schöpften. In unserem Falle liegt die Vermutung, daß die literarische und nicht die biblische

[1] Vgl. Elard Hugo Meyer: Ueber die Sprüche der Rathhaushalle in Bremen. Bremisches Jahrbuch. Bd. I. Bremen 1863, p. 68 ff.

[2] Vgl. Wilhelm Grimm: Vridankes Bescheidenheit. Göttingen 1834, p. 128.

Quelle den unmittelbaren Anlaß zu der Szene auf der Wange gegeben hat, noch deshalb nahe, weil das Relief ganz deutlich auf die Worte Freidanks: «Wie gerâten süln diu jungen kint, der strâze uns alle vremde sint» einen Bezug nimmt. Die weit farblosere Stelle der Sprüche «et viam viri in adolescentia» konnte gar nicht die Anregung zu der Szene geben, wie wir sie in Scharnebeck dargestellt finden. Freidank stellt eine Frage bangen Zweifels — die Scharnebecker Wange gibt die Antwort. Es darf demnach angenommen werden, daß die dichterische Verarbeitung der Spruchstelle hier als Quelle gedient hat. Daß trotzdem die Worte: Tria sunt difficilia mihi et quartum penitus ignoro aus der Vulgata auf dem Spruchbande zitiert werden, kann nicht Wunder nehmen, da wir es ja mit einem kirchlichen Gegenstande zu tun haben und da die Vulgata ja mit vollem Rechte als die primäre Quelle voranstehen durfte.

Für die Eigenart des Inhaltes der niedersächsischen Kunst spricht die Szene aber jedenfalls deutlich genug.

Einen Schritt weiter tut dann noch Meister Bertram mit den Figuren in seiner Predella des Grabower Altars. Hier erscheinen die Vertreter seltsamer kirchlicher Anschauungen mit Spruchbändern ihrer eigentümlichen Weisheiten. Wenn Jellinghaus[1] sagt: «Von einer zur Zeit des Aufkommens der mittelniederdeutschen blühenden einheimischen Mystik gibt es kaum eine Spur», so wird dieser Ausspruch durch die Denkmale, die Meister Bertram den Vätern der Mystik gesetzt hat, widerlegt. Das Wesen der niederdeutschen und niedersächsischen Mystik ist so gut wie unerforscht[2]. In unserem

[1] Vgl. Hermann Jellinghaus: Mittelniederdeutsche Literatur in Grundriß der germanischen Philologie. Straßburg 1892, VIII, 3. K., p. 440.

[2] Vgl. F. Jostes: Kleinere Beiträge zur Kenntnis der niederdeutschen Mystik. Germania XXXI. 1886, p. 1 und R. Langenberg: Ueber das Verhältnis Meister Eckarts zur niederdeutschen Mystik. (Göttinger Dissertation) Köln o. J. (1894 ?).

Falle bedarf es eines Eingehens auf die niedersächsische mystische Denkungsart auch nicht. Es genügt, festzustellen [1], daß ein niedersächsischer Künstler in der Zeit um 1380 den Mut besessen hat, von seinem Denken in der eigenartigen Weise ein Bekenntnis abzulegen, daß er in der Predella eines Altares einem Origines, Dionys, Bernhard usw. gewissermaßen Denkmale errichtete.

Es sei an dieser Stelle auf die Bedeutung der Kalande für das Werden der niedersächsischen Kunst wenigstens andeutungsweise hingewiesen.

Der Inhalt der Predella des Grabower Altares läßt ja wohl keinen Zweifel darüber, daß Meister Bertram einem Kaland angehört haben wird. Denn die nächstliegende Stelle, wo ihm Ansichten wie die in der Predella vertretenen vermittelt werden konnten, war eben der Kaland.

Als Hauptquelle für unsere Vorstellung vom Wesen und Denken der Kalandbrüderschaften im 14. Jahrhundert muß uns das Gedicht des Pfaffen Konemann [2] gelten; wobei aber nicht zu verkennen ist, daß sich seit dessen Entstehungszeit (13. Jahrhundert) manche Wandlung hinsichtlich der religiösen Vorstellungen vollzogen hat. Trotzdem fallen in diesem Gedichte schon die Berufungen auf Seneca, Julius, Aesop, Augustin, Isidorus, Gregorius, Bernhard, Hieronymus auf.

Einen Abschluß erreicht diese Fülle der symbolischen Andeutungen schließlich in dem von einem Schüler Meister Bertrams verfertigten Laienkreuz in Doberan. Das Werk erhält dadurch eine ganz besondere Bedeutung, daß außer den typologischen Zusammenstellungen alt- und neutestamentlicher

---

[1] Bereits erkannt von A. Lichtwark: Meister Bertram. Hamburg, 1905.

[2] Ich benutze die um 1400 entstandene Fassung nach K. Euling: Der Kaland des Pfaffen Konemann. Jahrb. d. Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. Jahrg. 1892. Norden u. Leipzig 1893, p. 19 ff. Vgl. auch M. Riemer: Die Entstehung der Kalande im Bistum Halberstadt. Zeitschr. d. Harzvereins Wernigerode 1909, p. 1 ff.

Szenen zum Leben und Leiden Christi auf der Vorderseite auch eine solche und viel seltenere Gegenüberstellung zur Geschichte der Gottesmutter Maria auf der Rückseite erscheint [1]. Zweifellos müssen wir hier Niederschläge erkennen, die durch gleichzeitige, oder früher entstandene geistliche Spiele angeregt worden sind. Auch hier ergibt sich wieder die Notwendigkeit, auf in lateinischer Sprache verfaßte Literaturdenkmäler hinzuweisen, da die niederdeutschen später entstanden sind und auch keinen genügenden Anhalt bieten.

Dieser nahezu extravagante Zug erstreckt sich sogar auf die Darstellung der Kreuzigung, gewiß doch eines durch die Tradition geheiligten Stoffes. Der Altar in der Warendorpkapelle des Domes zu Lübeck zeigt, wie Christus von fünf Tugenden gekreuzigt wird. Gewiß ist dieser Stoff auch nicht in Niedersachsen erfunden worden, aber die Darstellung im Mittelteil eines Altares bleibt doch bezeichnend für dieses Gebiet. [2]

Am Bremer Gestühl, das ja sicherlich in seiner Gestaltung nur mittelbar zur hanseatischen Plastik zu rechnen sein wird, begegnen uns dem Wunsche der Auftraggeber gewiß entsprechend, dennoch Szenen, die in ihrer Eigenart den übrigen niedersächsischen nicht nachstehen. Es sind da vor allem die sonst sehr selten erscheinenden alttestamentlichen Szenen aus der Makkabäergeschichte (Wangen 6 und 7), die auch wieder die eigentümliche Bevorzugung bestimmter Stoffe bezeugen. In diesem Falle kann man mit Sicherheit auf eine Anregung durch den «spegel der mynsliken salicheit» [3] — das niederdeutsche speculum humanae salvationis — hinweisen.

---

[1] Vgl. die ausführliche Beschreibung und den Literaturnachweis bei F. Schlie: a. a. O., Bd. III, p. 599 ff.

[2] Cfr. H. Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905, p. 520.

[3] Cfr. H. Jellinghaus: a. a. O., p. 423.

In Bücken erscheinen die nicht häufige Darstellung der Jungfrau mit dem Einhorn und die seltsame aus einer Muschel herauswachsende weibliche Bestiarie mit den Schellen. Der bereits beobachtete Hang nach Darstellung symbolischer Erscheinungen und abstrakter, für die bildende Kunst eigentlich denkbar ungeeigneter Stoffe begegnet uns auch hier. So läßt die Darstellung auf der Außenseite der östlichen Wange der Rückreihe nämlich die eines Mannes mit Kiepe lediglich eine symbolische Deutung in Verbindung mit dem außerdem erscheinenden, bekannten Motive des Weinstockes zu. Außer der Szene mit Josua und Kaleb begegnet uns bezeichnenderweise an dem ganzen Gestühle keine, die als historische anzusprechen wäre.

Die ikonographische Bedeutung der Hildesheimer Altäre beruht auf der Darstellung der Krönung Mariä an bevorzugter Stelle, nämlich im Mittelteil des Altares. Die besondere Verehrung der Gottesmutter kann natürlich nicht für Niedersachsen allein in Anspruch genommen werden. Aber es läßt sich doch feststellen, daß gerade hier seit 1200 sowohl in der Literatur, wie in der bildenden Kunst eine auffallende Breite in der Behandlung des Lebens Mariä und eine Bevorzugung der ihr gewidmeten Darstellungen eintritt. Mit Recht verweist Kayser [1] auf einen Erlaß des Hildesheimer Bischofs Konrad vom Jahre 1225, in dem er seinen Dienstmannen die Verehrung Mariä ganz besonders ans Herz legt [2]. Diese Bevorzu-

---

[1] Vgl. Karl Kayser: Abriß der hannover-braunschweigischen Kirchengeschichte. Zeitschrift der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte. 7. Jahrg. Braunschweig 1903, p. 195.

[2] Die Stelle lautet: Pre ceteris tamen desideramus, ut matrem domini nostri Jhesu Christi et plasmatoris omnium, patronam nostram et dominam, cuius obsequio mancipati estis et fidelitate specialiter astricti, pre oculis vestris habentes ipsam, utpote celi reginam et advocatam omnium, condigne honoretis et in omnibus agendis vestris, sicut decet, exhibeatis reverentiam, quoniam ipsa est mater gracie, mater misericordie, solacium pauperum, refugium miserorum. Ipsa est, que pro excessibus

gung macht sich aber auch in der Behandlung neutestamentlicher Stoffe innerhalb der geistlichen Dichtung sehr klar bemerkbar. Das Gedicht van der bort Christi [1] behandelt zwar den biblisch-historischen Stoff, aber in unverhältnismäßiger Kürze, um dann Lobgesängen auf Maria den breiteren Raum zu gönnen. «Unser leuen frouwen rosenkrantz [2]», niederdeutsche Uebertragungen von Philipps Marienleben [3], das «Benedyet systu sonerinne» [4], die «seven korten vröude unser leven vrouwen» [5] und die «seven drofnisse van unser leven vrowen, der moder Marien» [6] u. a. beweisen die Innigkeit, mit der man sich gerade mit der Person Mariä beschäftigte. Ganz besonders deutlich spiegeln sich das kindliche Zutrauen und die fast überschwängliche Verehrung dann in so eigenartigen Schöpfungen wie in «St. Anselmus Fragen vom Leiden Christi» und in der Theophiluslegende. Alle diese literarischen Zeugnisse beweisen die Stärke, mit der man sich in Niedersachsen dem Marienkult hingegeben hat. Allein, schon die Mahnung des Bischofs Konrad, die Gottesmutter stets vor Augen haben zu sollen, und die Versicherung, daß ihr ihr Sohn nichts abschlage, muten geradezu als das Leitmotiv der Hildesheimer Altäre um 1400 an. Hier wurde dem Gläubigen die am sehnsüchtigsten Verehrte in einer Szene verdeutlicht, die eben zugleich der Würde der Himmelskönigin wie der Barmherzigkeit der Fürbitterin gerecht wurde. Nach allem darf man also auch hier annehmen, daß die besonders zahl-

---

omnium suum interpellat filium et quam filius nichil negando in omnibus honorat. Hanc dignis laudibus extollite, eius patrocinium implorate, ut vos ab hoste protegat et hora mortis suscipiat (H. Sudendorf: Registrum. Jena 1849. I. p. 88).

[1] Vgl. Wackernagel: Kleine Schriften 2, 395 ff.

[2] Vgl. H. Oesterley: Niedersächsische Dichtung im Mittelalter. Dresden 1871, p. 13.

[3] Vgl. Oesterley: a. a. O., p. 11—13.

[4] Vgl. Germania 15, 369—74.

[5] Vgl. Oesterley: a. a. O., p. 63.

[6] Vgl. Oesterley: a. a. O., p. 63.

reichen und eigenartigen Niederschläge in der geistlichen Dichtung genau dieselbe Vorliebe des Vorstellungsinhaltes erkennen lassen, der in der bildenden Kunst nach einer Darstellung wie in den Hildesheimer Altären drängte.

Die Szene mit Jahel, die den Sissera tötet, an einer der Wangen des Gestühls des ehemaligen Dominikanerklosters zu Osnabrück[1] und die Jagd- und Weinstockszenen an dem Gestühle der St. Nikolaikirche zu Wismar vertiefen unsere bereits gewonnene Vorstellung vom Wesen der niedersächsischen Ikonographie. Sie bestätigen eben die Tatsache, daß eine ausgesprochene Vorliebe für ungewöhnliche und seltene Stoffe festzustellen ist.

Es kann nicht wunder nehmen, daß die zeitlich später entstandenen Werke die eigentümliche Sucht nach Ungewöhnlichem und das Streben nach Verdeutlichung abstrakter Ideen nicht mehr erkennen lassen. Die Zeit des hohen Mittelalters war bereits vorüber und mit ihr die Epoche eines oft wunderlichen, aber immer echten und glühenden Glaubens. Eine Neuerung, oder gar einen Fortschritt dem vorher Geleisteten gegenüber dürfen wir also nicht mehr erwarten. Dennoch darf der Inhalt des Godehardikirchengestühles zu Hildesheim als bezeichnend und bedeutend genug anerkannt werden. Begegnen uns doch hier ähnlich wie bei der Predella des Grabower Altares wieder an Stelle der sonst allgemein verehrten Heiligen gewissermaßen die Denkmäler der geistigen Führer des Mittelalters.

Die vorstehenden Ausführungen, die auf Vollständigkeit innerhalb dieses Buches gar keinen Anspruch erheben können und wollen, werden aber doch dargetan haben, daß selbständige Schöpfungen des niedersächsischen Geistes in Fülle vorhanden sind und daß sie auch ihren Niederschlag in

---

[1] Abb. in: Die Kunstdenkmäler der Prov. Hannover, Bd. IV, 1 u. 2. p. 197.

der Kunst — sowohl der dichterischen wie darstellenden — gefunden haben. Als besondere Merkmale können schon jetzt die Vorliebe für symbolische Schöpfungen, eine gewisse Vernachlässigung der sonst verbreiteten historischen Darstellungen und eine Neigung für abstrakte Vorstellungen hingestellt werden.

Formaler Teil.

Wenn es schon nicht angeht bei den Kunstwerken ausgeprägter Schulen, wie der kölnischen oder schwäbischen etwa, empirisch zu verfahren und die Dokumente schlechtweg als gegebene Größen und als Zeugnisse des Zeit- und Stammescharakters anzusprechen, so verlangt eine Untersuchung wie die unsere erst recht darnach, daß zunächst einmal der Nachweis für das Bestehen einer Schule, also hier der niedersächsischen, erbracht wird. Die Denkmäler lediglich ihrer gesicherten niedersächsischen Provenienz wegen nun auch als indigen geschaffene Formen eines typischen Kunst- und Vorstellungswillens ausgeben, hieße sich die Aufgabe in ungerechtfertigter Weise erleichtern. Und wollte man gar nach der chronologischen Abfolge vorgehend an den Denkmälern eine fortlaufende Entwicklung des niedersächsischen plastischen Ideales aufstellen, so würde man den Tatsachen in denkbar schwerster Weise Gewalt antun. Es kommt dazu, daß auf einem so großen Gebiete, wie dem niedersächsischen, örtliche oder wenigstens Landesverschiedenheiten nachweisbar sein müssen. Diese zu kennzeichnen, muß deshalb zunächst versucht werden. Dann erst kann es möglich sein, das Gemeinsame, das sich in der Kunst ebenso gut und ebenso scharf ausprägen muß wie in der gemeinsamen Sprache, dem gemeinsamen Bauernhaus und den gemeinsamen Sitten, aufzuweisen.

Es muß allerdings einer Reihe von Einzeluntersuchungen vorbehalten bleiben, den Charakter und die Sonderstellung der Einzelschulen näher zu begründen. Vielleicht lassen sich dann auch noch weitere Abgrenzungen vornehmen als es mir bei einer erstmaligen Bearbeitung des Gebietes möglich sein kann. Jedenfalls lassen sich aber schon jetzt folgende Gruppen — um den Begriff Schule zu vermeiden — von einander trennen: 1. die lübische, 2. die hamburgisch-bremische, 3. die hildesheimische, 4. die osnabrückische, 5. die mecklenburgisch-pommersche.

Selbstverständlich hat die jetzige, aber auch die ursprüngliche Provenienz der Kunstwerke mit dieser Einteilung, die keine geographische ist, nichts zu tun. So gehören z. B. die Altäre von Schwartau, Ratzeburg, Schwerin und der Neustädter Altar ihrer offensichtlichen Beziehungen zur Kunst Meister Franckes wegen zur hamburgischen Gruppe usw. Ein Katalog der in die betreffenden Gruppen gehörigen Plastiken soll und kann hier nicht geboten werden. Es kann sich vielmehr nur darum handeln, die mit Bestimmtheit aufweisbaren Grenzunterschiede deutlich zu machen.

Die lübische Gruppe hat den größten Bestand an erhaltenen Denkmälern aufzuweisen. Man wird, selbst Zufallsmomente hierfür eingestanden, wohl auch kaum fehlgehen, wenn man ein ursprüngliches Uebergewicht über die hamburgisch-bremische Gruppe wenigstens hinsichtlich der Quantität annimmt. Lübeck war eben im Mittelalter die führende Hansastadt — und das erklärt ja alles weitere zur Genüge. Diese politische Stellung gibt zugleich aber auch Aufschluß über einen unverkennbaren Zug der lübischen Plastik überhaupt. Ich möchte ihn also als einen kosmopolitischen bezeichnen. Flandrisch-französische Einflüsse werden hier 1330 etwa, solche vom Mittelrhein 1400 bei den Burgkirchenfiguren und die gleichen 1420 bei den Plastiken der «schönen» Maria und ihres Kreises, hamburgische (durch Meister Francke) um

1430 und in ausgeprägtestem Maße schließlich niederländische um 1470—1520 bei allen in diesen Zeitabschitten entstandenen Arbeiten aufgegriffen. Es ist dabei nicht das allmähliche Durchdringen des «Zeitstils», wie wir es überall beobachten, sondern eine Art von raschem Zupacken nach dem jeweils Neuesten, das uns hier und besonders im Hinblick auf den konservativen Charakter der Niedersachsen auch in künstlerischen Fragen stark auffallen muß. Die Gründe liegen nahe. Ein vorwärtsstrebendes, mit der Welt in Verbindung stehendes Handelsvolk, die fortgesetzte Berührung mit all den Punkten, wo eben das Neueste geschaffen wurde und schließlich auch die reichlich vorhandenen Mittel bedingen und gewährleisten ein Verhalten der bildenden Kunst gegenüber, wie wir es hier gewahren.

Diese Kennzeichnung der lübischen Plastik läßt es verstehen, daß kein Schlüssel geboten werden kann, mit dem man nun mühelos jede Arbeit als lübische bezeichnen könnte. Kein Einsichtiger wird eine vorschnelle Prägung eines Gesamtschlagwortes erwarten. Mehr als sonst werden wir gerade bei dieser Gruppe vorerst auf die sicheren Aussagen der Archivalien angewiesen bleiben.

In der hamburgisch-bremischen Gruppe liegen die Verhältnisse insofern günstiger, als wir hier festumrissene Künstlerpersönlichkeiten vor uns haben, die dank ihrer ausgesprochenen Eigenarten eine Einreihung fraglicher Plastiken schon eher ermöglichen. Die Gestalten und Werke eines Meister Bertram, des in Bremen tätig gewesenen Mitgliedes der Arlerfamilie, eines Francke und eines Hinrich Bornemann geben Anhaltspunkte genug, um zu einer zuverläßlichen Sicherheit gelangen zu können. So gewiß es ist, daß die Werke, die sich um diese vier Erscheinungen gruppieren lassen, ihren Impuls nicht in Hamburg-Bremen erfahren haben — oder vielmehr erfahren haben können, — so stark ist in ihnen dennoch auch eine sie verbindende, bodenständige

Gemeinsamkeit. Hierin besteht der Hauptunterschied gegenüber der lübischen Gruppe.

Die unzweifelhafte Befruchtung durch die mittelalterliche kölnische Plastik und die erfolgreiche Erschließung des Wesens dieser Kunst durch die Wissenschaft erleichtern es nicht unwesentlich, die Kennzeichen der hildesheimischen Gruppe aufzuweisen. Niedersächsische Plastiken mit kölnischem Einschage werden sich mit ziemlicher Gewißheit immer als zu dieser Gruppe gehörige Arbeiten nachweisen lassen. Auf die Grundstimmung der niedersächsischen Plastik werde ich noch einzugehen haben. Der der kölnischen ist uns durch die Arbeiten von Lübbecke, Isphording, Witte u. a. vertraut genug geworden.

Eine ähnliche Durchdringung kann hinsichtlich der osnabrückischen Gruppe festgestellt werden. Hier sind es unbestritten Anregungen von Seiten der westfälischen Plastik, die sich mit den niedersächsischen Eigenarten zur Hervorbringung einer besonderen plastischen Gesinnung verbinden.

Durch den trefflichen Katalog Burkhardt Meiers sind wir über die Entwicklung und die Eigentümlichkeiten der westfälischen Schule gut genug unterrichtet. Es kommt dazu, daß wir in den Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Westfalen ein beneidenswertes Abbildungsmaterial zur Hand haben, das reichlichen Stoff zur Erkenntnis des Grundcharakters der westfälischen Plastik bietet.

Ausnahmeerscheinungen wie der Doberaner Kelchschrank, der dortige Hochaltar, das Laienkreuz oder das Gestühl im Dome zu Güstrow können doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß wir es in Mecklenburg-Pommern im wesentlichen mit einer Provinzkunst zu tun haben. Die größere Masse der erhaltenen Werke kann ihre Abhängigkeit von der hamburgisch-bremischen und lübischen Gruppe nicht verleugnen und wahrt ihre Sonderstellung im Großen und Ganzen nur durch eine, zum Teil recht späte Uebernahme der dort erreichten formalen Eigenheiten.

Um der Gemeinsamkeit des Wesens der niedersächsischen Plastik näher zu kommen, ist es wohl nötig, auf die Grundstimmung in derselben hinzuweisen. Da ist zunächst ein durchgängig angestrebter tiefer Ernst feztzustellen, der oft bis nahe an eine Art von Freudlosigkeit überhaupt heranreicht. Bei Aposteln wie denen Meister Bertrams im Grabower Altar oder bei den Sandsteinfiguren aus der Marienkirche (jetzt Mus. Lübeck) oder schließlich bei Madonnen wie denen Hans Raphons ist diese Erscheinung ja sinnfällig. Aber auch in Werken wie den Altären der Hildesheimer Schule, die noch am weltlichsten und der lyrisch-kölnischen Art am nächststehendsten erscheinen, fällt dieser Zug sofort auf. Eng hiermit verbunden ist die Art und Weise, wie die allen deutschen mittelalterlichen Plastiken gemeinsame innere Erregung, der Ausdruck, zur Sprache kommt. Die sicherlich innerlich am leidenschaftlichsten erregten Figuren Meister Bertrams, namentlich die in der Predella des Grabower Altars kennzeichnet dennoch eine gewisse Sprödigkeit, mit der diese Gefühle zum Ausdruck gebracht werden. Der dem Niedersachsen peinliche Ueberschwang, seine Abneigung gegen spontane Begeisterung lassen sich überall verfolgen. Und schließlich mußte besonders für die Entwicklung des Reliefstils die Seltenheit der Erzählung historischer Tatsachen bestimmend einwirken. Wir sahen bei der ikonographischen Untersuchung, wie die altbekannten Szenen der Heilsgeschichte fast gemieden werden, wie man auf Auslösung bestimmter Gedankenreihen durch symbolische Andeutungen ausgeht. Dagegen ist es bezeichnend, daß da, wo Geschehnisse dargestellt werden, dieselben mit einer gewissen Breite und Ausführlichkeit geschildert werden.

Diese Grundzüge der Plastik lassen es schon vorausahnen, in welcher Richtung sich die formalen Eigentümlichkeiten in Körperauffassung, Gewandbehandlung und Typenbildung bewegen werden.

Denn wenn irgendwo, so ist innerhalb der niedersächsischen Plastik der Körper lediglich als Träger des Kopfes, als unumgängliches Uebel in der Darstellung aufgefaßt worden. Wo naturalistischere Strömungen auftauchen und sich ein Streben nach organischer und harmonischer Durchbildung bemerkbar zu machen scheint, liegen stets von außen hereingekommene Beeinflussungen vor. So nur läßt es sich verstehen, warum die Gestalten an den lübischen Gestühlen um 1330 unendlich viel naturalistischer hinsichtlich der Körperbehandlung erscheinen als die Figuren etwa Meister Bertrams von ca. 1380. Es liegt lediglich in der allgemeinen Aenderung des Wesens der Plastik überhaupt, daß sich dann schließlich von ca. 1450 ab eine stärkere Beachtung des Körperlichen durchsetzt. Diese Kunst ist aber außerdem so stark von der niederländischen abhängig, daß es gar nicht mehr anders möglich war, nun auch die dort angestrebten Errungenschaften hinsichtlich der Körperbehandlung mit zu übernehmen. Und selbst dann noch wird in der alten Art und Weise mit dem Körper als einem nebensächlichen Anhängsel am Kopfe umgesprungen. Figuren wie die Raphons, Bernt Notkes, Benedikt Dreyers und die von Klaus Berg beweisen dies. Von einer Entwicklung der Bildung des Körpers innerhalb der niedersächsischen Plastik zu sprechen, liegt kein Grund vor. Der Körper hat keine oder höchstens eine nebensächliche Rolle gespielt.

Die Veränderungen in der Gewandauffassung und Darstellung in der Plastik des Mittelalters sind bekannt und zum Ueberfluß behandelt. Neues hat die niedersächsische Plastik bei diesen Wandlungen nicht geschaffen. Bei der allgemeinen Vernachlässigung der Körperdarstellung läßt sich begreiflicherweise höchstens eine gewisse Zurückhaltung feststellen, wenn besonders übertriebene Erscheinungen an der Tagesordnung waren. Dies läßt sich in gleicher Weise bei den mittelrheinisch beeinflußten Werken in Lübeck um 1400—1420, wie bei

den späten Plastiken um 1480 z. B. an den Figuren der lübischen Altäre beobachten.

Eigenes hat die niedersächsische Plastik im Gegensatz zu diesen vorher gezeichneten passiven oder negierenden Zügen dagegen und zwar in vollstem Umfange in der Bildung der Typen geschaffen. Können uns Vernachlässigung des Körpers, Maßhalten in der Benutzung der jeweiligen Gewand- und Faltenmode wohl schon einen Fingerzeig zum Erkennen von in Niedersachsen geschaffenen Plastiken bieten, so wird doch schließlich nur eine Beachtung der Typen zur vollen Bestimmung gerade hier ausreichen.

Eine Kunst, die allen Wert auf die Ausbildung des Kopfes legt, muß notgedrungen und noch stärker wie jede andere, im Grunde ja ähnlich gestimmte deutsche Bildhauerschule zur Ausbildung eines bestimmten und jederzeit kenntlichen Typus gelangen. Bei der ganzen Grundrichtung dieser Kunst darf man erwarten, daß es schon reine Aeußerlichkeiten wie Maßverhältnisse u. a. sind, die den niedersächsischen Charakter verraten. Von den lübischen Aposteln um 1200 über die Pöhlder Figuren, die Meister Bertrams bis hin zu denen Raphons und Klaus Bergs läßt sich in der Tat auch eine Bildung des Kopfes feststellen, die im Verhältnis zum Körper zu groß ist. Von den im Laufe der Jahrhunderte selbstverständlichen stilistischen Wandlungen abgesehen, kennzeichnet alle diese Köpfe das Streben, einen bestimmten Gedanken, eine bestimmte Erregung oder ein Fühlen zum Ausdruck zu bringen.

Daß man alle diese Erscheinungen keineswegs als mehr oder minder gedankenlose, durch die praktische Ausführung bedingte oder angelernte Zufälligkeiten ansehen darf, das beweist zur Evidenz ein literarisches Zeugnis. In der Pergamenthandschrift des Sachsenspiegels vom Jahre 1342 (Ms. der Bremer Stadtbibliothek a. 30 [a]) finden sich eine Reihe von Stellen, die unzweifelhaft bekunden, daß sich die Niedersach-

sen sehr ihre Gedanken über den Zusammenhang vom Aussehen und Wesen des Menschen gemacht haben. Lonke[1] spricht mit vollem Rechte von physiognomischen Lehren, und wir haben allen Grund anzunehmen, daß der bildende Künstler des Mittelalters mit der besonders ausführlichen und eigenartigen Behandlung der Köpfe ganz bestimmte Gedanken zum Ausdruck bringen wollte. Da heißt es z. B. «Wese heuet en sennewolt houet unde korth, de is sunder wisheit» oder «Wese heuet en lang houet, de is vordachtig». Muten diese Stellen nicht geradezu als Erklärungen für die Tatsache, daß die niedersächsischen Künstler große und lange Köpfe bevorzugen, an? Warum erscheinen bei Meister Bertram z. B. die eigentümlichen vierkantigen Köpfe? «Wese heuet en uer eeghet antlat, de is wis» (!). Selbsverständlich kann man diese Lehren nicht als Vorschriften für die Künstler ansehen. Sie lassen aber kaum einen Zweifel, daß zur Erklärung formaler Eigentümlichkeiten nicht allein die Bedingtheiten des Stiles, Werkstattradition und ähnliche nur die äußerliche Mache berücksichtigende Umstände herangezogen werden dürfen. Es ist eben nicht alles, was zurückgeblieben oder primitiv erscheint, auf technisches Unvermögen zurückzuführen. Hierfür nur noch ein Beispiel. Die gelenklosen, unmöglichen Finger, wie sie in einer so hochstehenden und «naturalistischen» Kunst eines Meister Francke z. B. noch erscheinen, haben oft als Beweise für die technischen Unzulänglichkeiten der mittelalterlichen Plastiker und Maler herhalten müssen. In der Bremer Hs. steht: «Wese heuet langhe un clene vinghere, de is woldadich unde erachtich.»

Nach dieser allgemeinen, aber gültigen Feststellung gilt es die Wandlung des Typus, sowohl des männlichen, wie des

---

[1] Vgl. Alwin Lonke: Physiognomische Lehren. Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. Bd. XX. Norden und Leipzig 1895, p. 122.

weiblichen, durch die verschiedenen Stilphasen zu verfolgen und das besondere niedersächsische hervorzuheben.

Trotz aller formalen Abhängigkeit von der sächsischen Plastik läßt sich bei den Werken des 13. Jahrhunderts ein deutliches Streben nach eigenem Ausdruck in den Typen erkennen. Wir wählen als Beispiele die Plastiken der Gestühle der Harzgegend und die Apostel aus der Marienkirche (jetzt Museum zu Lübeck). Bereits hier herrscht eine so scharf ausgeprägte, großflächige Behandlung der Gesichtspartien vor, daß man schon in diesen frühen und formal unselbständigen Werken eine durchaus erkennbare und bezeichnende Eigenart des formalen Gestaltens feststellen kann. Es ist der bronzegußartige Charakter der Typen, der uns immer wieder an den niedersächsischen Plastiken bis zu Ende des 15. Jahrhunderts begegnet und der in seiner harten Ausdruckskraft im schärfsten Gegensatze zu der weichlichen und vernachlässigten Bildung der Körper steht. Am deutlichsten werden diese formalen Bestrebungen bei Betrachtung eines Kopfes wie des des Jonas vom Gestühl zu Pöhlde. Hier scheint von der Nasenwurzel über den Schädel bis zur Kinnendigung eine einzige halbmondförmige Linie angestrebt. Schädel und Wange bilden eine Fläche. Namentlich durch das starke Vorspringen des Kinns (vgl. Synagoge) und die Bildung der Wange wird dieser Eindruck erzielt. Haar- und Bartbehandlung fügen sich dieser allgemeinen metallgußartigen Behandlung durchaus ein. Die Analogien zu bekannten Beispielen wie zu dem Fischbecker Kopf (jetzt Kestner-Museum Hannover) oder zu den zahllosen Aquamanilen des 13. und 14. Jahrhunderts sind zu offensichtlich, als daß sie einer besonderen Aufzählung bedürften.

Die übermächtige Beeinflussung durch die franco-vlämische Plastik, wie wir sie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts feststellen können, erforderte in natürlicher Weise ein mehr oder minder starkes Aufgeben des stammeseigentüm-

lichen Gestaltungsdranges. In höchst bezeichnender Weise stehen nun auch weiche, flockige Oberflächendarstellung (wie bei der Westwange des Levitenstuhls im Dom zu Lübeck) und metallische (wie bei der Südwange des Viersitzes im Dome zu Lübeck) dicht nebeneinander bei gleichzeitigen Werken.

Das 14. Jahrhundert selbst kennzeichnet zwei Richtungen. Die eine, sich über das ganze Jahrhundert erstreckende geht von der französischen Plastik um 1300 aus und bewahrt die von dort empfangenen Anregungen ziemlich konstant. Zu ihr gehören die lübischen Gestühle (ca. 1330) des Heinrich II. von Bocholt, die von Verden, Scharnebeck, Bücken und Teile des Bremer Gestühles (ca. 1404), ferner der Kelchschrank und der obere Teil des Hauptaltars zu Doberan und der zum Glück nicht restaurierte Altar in Rossow. Die andere ist durch die Kunst Meister Bertrams und seines Kreises bestimmt.

Als spezifisch niedersächsisch in den Typen der ersten Gruppe erscheinen folgende Umwandlungen der mehr oder minder direkt anregenden französischen Vorbilder. Ein einheitlicher Männertyp tritt in dieser Gruppe nicht auf. Man kann aber doch bei der Gestaltung älterer bärtiger Personen die Bevorzugung eines eigentümlichen Typs feststellen, der deswegen als niedersächsisch angesprochen werden darf, weil er in ganz ähnlicher Form bei der anderen Gruppe und noch bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts erscheint. Charakteristisch an ihm sind die starkkugelige Wölbung des Kopfes, die Zuspitzung der Lippen und das Zurückfliehen des Kinns, von dem aus der Bart wie nach der Brust gestrichen, fast am Halse entlang verläuft. (Vgl. Abraham am Viersitz des Lübecker Doms, Bestiarien am Zweisitz ebenda, Figuren im Altar zu Rossow.) Ferner darf als bezeichnend der Umstand hervorgehoben werden, daß durchgängig eine halbkugelförmige Vertiefung zur Verdeutlichung der Iris angewandt wird.

Lehrreich ist ein Vergleich mit gleichzeitigen westfälischen Plastiken, die unter dem Einfluß ähnlicher französischer An-

regungen entstanden zu denken sind. Die Statuen der Maria mit dem Kinde und der neun Apostel von der Ueberwasserkirche aus dem Jahre 1340 (jetzt Landesmuseum Münster Nr. 18—27) [1] können dazu am besten herangezogen werden. Schon die Verbindung mit der Architektur, die wir in Niedersachsen fast durchgängig missen, verlangte einen ganz anderen, monumentalen Stil. Aber von diesen Bedingungen abgesehen bekunden die Gestalten an sich schon einen Willen zur Darstellung hoher, ebenmäßiger Gestalten und ein Können in der Ausführung, wie sie in Niedersachsen nicht anzutreffen sind. Die vollendete Durchbildung einer Gestalt wie der des hl. Johannes d. Ev., die Wiedergabe einer großzügigen Gewandung und die Bildung eines schönen, jugendlichen Kopfes, alle diese unbestreitbaren Vorzüge lassen das sichere Streben nach einem ausgesprochenen Schönheitsideale erkennen, das zwar durch Frankreich vermittelt, aber in höchst selbständiger Weise erfaßt und umgebildet wurde.

Im schärfsten Gegensatze hierzu erscheinen die Typen Meister Bertrams, obwohl er sicherlich auch Anregungen von Plastiken der ersten Richtung, wie namentlich von den genannten in Doberan empfangen haben wird. Entscheidend ist es doch, daß uns hier ein ganz anderer Geist entgegentritt. Wenn es auf Schlagwörter ankäme, könnte man die vorher analysierte Plastik eine aristokratische, die Bertrams dagegen eine bürgerliche bezeichnen. Jedenfalls kann darüber kein Zweifel obwalten, daß das Wesentliche der Kunst Bertrams eben in diesem Drange und Können, mit derber Realistik Charakterköpfe zu bilden, beruht. Diese Absichten lagen der vorausgegangenen Epoche und zum Teil auch noch der folgenden durchaus fern. Die Gegensätzlicheiten im Naturalismus

---

[1] Vgl. Das Landesmuseum der Provinz Wetfalen in Münster. Bd. I. Die Skulpturen. Bearbeitet von Burkhard Meier. Berlin 1914. p. 18—20 und Tafeln IV—VII.

sind dabei nicht einmal sehr große. Denn zweifellos überwiegt doch in der Typisierung Bertrams ein physiognomischer Gestaltungswille, der bei einzelnen Typen wie denen der Juden stark an karikierende Absicht heranreicht. In den Aposteln, Hanseaten, in den Propheten Judentypen seiner Tage erblicken zu wollen, hieße die Absichten des Künstlers arg verkennen [1].

Ueberdies liegen die Dinge ja ganz anders. Diese bürgerlich-realistische Kunst Bertrams ist ja kein niedersächsisches Gewächs — wer könnte das auch erwarten? — sondern eine allgemeine Stiländerung, deren Ursprung im Westen liegt und die Bertram in Böhmen vermittelt wurde.

Später als 1400 entstandene Plastiken, die trotzdem noch Beziehungen zu denen Meister Bertrams aufweisen, müssen als zurückgebliebene oder in einem überlebten Formenideal geschaffene Werke bezeichnet werden.

Die für die nächsten Jahrzehnte ausschlaggebende Umwandlung bringen die Hildesheimer Altäre aus der Zeit um 1400—1420. Die erneute Berührung mit der westlichen, hier mit der kölnischen Kunst, läßt bei den Männern und Frauen Typen entstehen, die denen Bertrams gegenüber lieblicher, jedenfalls von dem finsteren Ernste der hamburgischen Figuren befreit erscheinen.

An dieser Stufe der Entwicklung knüpft die Kunst Franckes an. Die Wangen aus Röbel, der Neustädter oder der Hauptaltar von St. Jürgen zu Wismar, um einige Beispiele der Plastik um 1430 zu nennen, zeigen wie durch den Einfluß Franckes der Typus der Hildesheimer Altäre nach Nordwestdeutschland verpflanzt wird und hier eine bestimmende Rolle übernimmt.

Weder das Gestühl zu St. Godehard in Hildesheim, noch

---

[1] Ich verweise nochmals auf die «physiognomischen Lehren» des Sachsenspiegels.

das des Domes zu Bardowick dürfen hier — wie bereits ausgeführt — herangezogen werden.

Bei den übrigen Altar- und Gestühlsplastiken des ausgehenden 15. Jahrhunderts bildet sich ein niedersächsischer Typus in der Schärfe wie bei den vorausgegangenen Werken nicht mehr aus. Der oberdeutsche, namentlich aber der niederländische Einfluß, die Massenanfertigung und der direkte Bezug niederländischer Werke waren auch dafür höchst ungünstige Umstände.

V. Kapitel.

Die Bedeutung der Gestühlsplastik innerhalb der niedersächsischen Plastik.

Die Eigenart der niedersächsischen mittelalterlichen Kirchen, die sich in der Bevorzugung des Backsteins und konstruktiv damit zusammenhängend in einer schlichten Behandlung der Portale und der Außenseiten des Chores kundgiebt, läßt es verstehen, warum die figürliche monumentale Plastik hier nicht zur rechten Entfaltung kommen konnte. Wo wir dennoch Zeugen derselben finden, läßt sich sowohl die Verwendung von Hausteinen wie am Dom zu Bremen, als auch eine Anlehnung an die Monumentalplastik der Nachbargebiete, wie in Bremen an Sachsen (Magdeburg) oder wie bei der Burgkirche in Lübeck an den Mittelrhein (Mainz) feststellen.

Im rechten Sinne bodenständig ist die Monumentalplastik nie geworden, jedenfalls kann man sie bei einer Untersuchung der Entwicklung der indigenen niedersächsischen Bildhauerkunst nahezu missen.

Diese Ausschaltung der Seite der bildhauerischen Tätigkeit, die im übrigen Deutschland wenigstens im 13. und 14. Jahrhundert die unbestrittene führende Rolle spielt, läßt es aber begreiflich erscheinen, warum die zur Innenausstattung der Kirchen verwandte Plastik hier eine ganz andere Entfal-

tung genommen hat. Der Wert der Gestühlsplastik beruht nun darauf, daß sie als eine mit praktischen Zwecken verbundene und jederzeit wieder benutzbare Kunstübung der Zerstörung nicht so sehr ausgesetzt war als die Altäre. In vielen Fällen ist sie deshalb als der einzigste Zeuge der bildhauerischen Tätigkeit überhaupt von unersetzlichem Werte. Eine Betrachtung der plastischen Teile der erhaltenen Gestühle lehrt aber fernerhin, daß wir in ihnen — von wenigen Ausnahmen, z. B. Doberan, abgesehen — eine Kunstübung zu erblicken haben, die mit genau der gleichen Sorgfalt und Höhe des künstlerischen Könnens gepflegt wurde wie die Altarplastik selbst. Wir dürfen die Gestühlsplastik somit höher bewerten als Zufallsüberbleibsel einer im übrigen höher stehenden bildhauerischen Betätigung, müssen sie vielmehr als durchaus gleichwertige Erzeugnisse innerhalb der niedersächsischen Plastik überhaupt ansprechen.

Die staatlichen und kulturellen Verhältnisse der zum niedersächsischen Gebiete gehörigen Landesteile lassen es gar nicht anders zu, als daß wir uns die Plastik des 12. und 13. Jahrhunderts eng mit der großen sächsischen Kunst der Zeit verknüpft zu denken haben. Letzten Endes stammen die dort gezeitigten Leistungen — Magdeburg, Freiberg, Braunschweig usw. — aber ja doch in starkem Maße aus der französischen Hochplastik. Das allgemeine Bild, wie es uns nun durch die jüngsten Forschungen gezeichnet worden ist, gewinnt deshalb kaum eine Bereicherung, wenn wir in dem Einzelfalle der Gestühle der Harzgegend eine unmittelbare Beeinflussung durch die französische Plastik feststellen konnten. Heimisch ist diese Phase der Plastik in Niedersachsen nicht geworden und merkbare Einflüsse auf die Weiterentwicklung sind darum auch nur in bescheidenstem Umfange festzustellen.

Von bedeutend weittragenderem Umfange erweist sich dagegen die Wirkung der Welle des französischen Stiles, wie

er uns an den Lübecker Gestühlen in der frühen Zeit um 1330 entgegentritt. Es ist zunächst die Tatsache, daß gerade hier im Norden in einer dem übrigen Deutschland vorauseilenden Zeit die bestimmende Umwandlung des plastischen Geschmackes vollzogen wird, die besonders hervorgehoben werden muß. Jedenfalls sind sie zum mindesten gleichzeitig mit dem Gestühl des Domes zu Köln angefertigt worden [1]; vielleicht sogar noch früher. Für die Tatsache, daß man diese auswärtige Kunst nachdrücklich bevorzugte, reden die Testamente des lübischen Ratsherrn Wedekin Warendorp: . . . Item volo, quod lapis bonus in F l a n d r i a factus ponatur in sepulcrum meum [2] (1350) und des Bürgemeisters Gallin († 1365): . . . . . ibidem in ecclesia eligo sepeliri, ubi provisores mei comparabunt et poni facient super meum sepulcrum unum f l a m i n g i c u m auricalceis figurationibus bene factum lapidem funebralem [3] eine nicht mißzuverstehende Sprache.

Die lübischen Gestühle behaupten ihre Bedeutung innerhalb der weiteren niedersächsischen Plastik dadurch, daß sie uns zeigen wie die franco-vlämischen Elemente hier aufgenommen und weiter verarbeitet worden sind. Sie können es besonders auch deshalb, weil uns Altarplastiken aus dieser Zeit nicht erhalten sind.

Während sich inzwischen durch die Werke Meister Bertrams die Entstehung einer eigenen hanseatischen Plastik vollzieht, wenigstens einer Plastik, die trotz ihrer andersgearteten Herkunft, nämlich aus Böhmen, ungemein viel mehr Selbstständigkeit verrät, gewahren wir, daß bei den folgenden Arbeiten an den Gestühlen in Verden, Scharnebeck und Bücken viel zäher an dem um 1330—1340 eingeschlagenen Wege und den franco-vlämischen Einflüssen festgehalten wird. Es wird

---

[1] Cfr. Reiners: a. a. O., p. 55ff.
[2] u. [3] Cfr. W. Brehmer, a. a. O.

hieraus verständlich, warum gerade die Plastiken dieser Gestühlsgruppe trotz ihrer hohen künstlerischen Bedeutung kaum einen Einfluß auf die Weiterentwicklung der übrigen niedersächsischen Kunst gewinnen konnten.

Aus den oben gegebenen Analysen ging hervor, warum die Plastiken der Stühle in Amelungsborn und Doberan weder für die Gestühls- noch für die weitere Plastik Anregungen geben konnten Auch der Levitenstuhl der St. Johanniskirche zu Osnabrück hat mehr auf die Formung der Wangen, als auf die Entwicklung der Plastik des Domchorgestühls zu Hildesheim eingewirkt. Erst am Hildesheimer Gestühle selbst bemerken wir ein unmittelbares Verknüpftsein der Altarplastik mit den am Gestühle angebrachten Kunstdenkmälern. Sie bilden gleichsam die Brücke zwischen Köln und Hildesheim, die für die Entwicklung der hervorragenden Hildesheimer Altäre von großer Bedeutung werden sollte.

Als Fremdkörper innerhalb der hanseatischen Plastik erschien uns der Hauptteil des Bremer Gestühles. Es ist auch bezeichnend genug, daß bei den von niedersächsischen Plastikern angefertigten Wangen kein Zusammenschluß mit der Kunst Meister Bertrams, wohl aber ein solcher mit der Verden-Bücken-Scharnebecker Gruppe festzustellen ist. Wie diese Gestühle nicht auf die Altarplastik gewirkt haben, hat es umgekehrt die Kunst Bertrams nicht auf diese getan und es ist ein durchaus logischer Vorgang, daß uns allein Analogien zu den genannten Gestühlen begegnen.

Andererseits ist es nur natürlich, daß ein Werk wie das Gestühl des Bremer Domes weithin gewirkt hat. Und in der Tat steht ja auch, wie wir gesehen haben, die ganze Gestühlsplastik Mecklenburgs, die der Reste des Rathausgestühls in Lübeck unter diesem Einfluß.

Aber auch hier läßt sich ein gegenseitiger Austausch mit der Altarplastik nicht wahrnehmen.

Es muß bei der problematischen Stellung der bildhauerischen Tätigkeit Franckes vorerst unerörtert bleiben, wie die Verhältnisse hier gelegen haben. Nur soviel kann man aussagen, daß die Reste des Gestühles zu Röbel (jetzt im Schweriner Museum) unter dem Einflusse der Kunst Franckes — sei es der Malerei oder Plastik — stehen.

Eine deutliche Wechselwirkung zwischen der Altarplastik und der der Gestühle ist dagegen bei den Reliefs der Wangen der Marienkirche zu Anklam zu beobachten. Die Figur Gottvaters, die als Brustbild über der hl. Margarete an einer der dortigen Wangen erscheint, läßt keinen Zweifel über ihre stilistische Herkunft. Der Typus, die Behandlung der Haare und des Bartes stimmen genau mit den von Paul [1] zusammengestellten Plastiken überein, als deren Entstehungsort man mit Recht Rostock annehmen kann. Da die übrigen auf dem Anklamer Gestühle angebrachten Figuren eine frühere Datierung als 1450 ausschließen, haben wir den klaren Fall vor uns, daß die Gestühlsplastik durch die Altarplastik angeregt wurde, wenn nicht sogar eine Anfertigung durch einen aus der Rostocker Werkstatt hervorgegangenen Künstler anzunehmen sein wird.

Während in der Altarplastik in der Zeit um 1450—1470 ein Nachlassen, sowohl was die Zahl, wie was die künstlerische Höhe und Eigenart betrifft, deutlich wird, erhebt sich die Gestühlsplastik an den Wangen der St. Godehardikirche zu Hildesheim zu einer seither nicht erreichten Vollendung. Man muß gepriesene Meisterwerke der Plastik wie die des Nikolaus Gerhard v. Leiden an den Gestühlen und Türen in Konstanz zum Vergleich heranziehen, um festzustellen, daß hier zu gleicher Zeit etwa jenen weit überlegene Werke hergestellt worden sind.

Wir haben auseinanderzusetzen versucht, daß wir hier die Tätigkeit eines niederländischen, vielleicht eines franco-vlämi-

---

[1] Vgl. M. Paul: Sundische und lübische Kunst. Berlin 1914.

schen Künstlers annehmen müssen. Eine Einwirkung des Gestühles auf die zeitlich folgenden niedersächsischen Gestühle läßt sich nicht nachweisen. Dagegen hat die Altarplastik, besonders auch die der sogenannten, vorerst selbst noch problematischen Raphonwerkstatt zweifellos durch den Stil des Godehardikirchengestühls Anregungen erfahren.

Es muß auch hier berechtigt sein, die Weiterentwicklung an einem besonderen Falle nachzuweisen. Unter den Altarplastiken der mit Raphon in Verbindung stehenden Altäre nehmen zweifellos die des Altars des Marktkirche zu Einbeck einen ganz besonderen Platz ein. Der 1502[1] datierte Altar trägt in den Innenseiten der Flügel figürlichen Schmuck und zwar in der Mitte Maria mit Kind und in Feldern Szenen aus der Jugendgeschichte Christi. Das Ungewöhnliche und Auffallende an diesen Plastiken beruht in der völligen Diskrepanz, in der die Behandlung des Körperlichen und der Typen stehen. Hier eine Schärfe der Charakteristik, die nicht mehr zu überbieten war, falls man nicht Karikaturen geben wollte, dort eine anämische, skizzenhafte Bildung, wie sie kaum noch bei provinziellen Meistern zweiten Ranges in der Zeit vorkommt. Typen wie der Hohepriester auf der Beschneidungsszene und solche der hierbei erscheinenden Assistenzfiguren sind mit äußerster Naturalistik gebildet. Das Eigentümliche dabei ist der Umstand, daß diese Köpfe trotz ihrer fast kleinlichen Detailbehandlung — vgl. z. B. die Wangen des Hohenpriesters — und ihrer realistischen Polychromierung dennoch an Metallarbeiten gemahnen. Sie tun es in so auffallender Weise, die breitflächige Behandlung der Wangen steht in solchem Kontrast zu den kleinlichen Details, daß man unbedingt an Figuren wie die des Gestühls der St. Godehardikirche denken muß. Aber die Beziehungen bleiben nicht bei diesen, die man nur

[1] Abb. im Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover. Hannover 1909.

gezwungenerweise als zufällige ansprechen kann, stehen. Eine sorgfältige Einzelvergleichung kommt auch zu dem Resultat, daß eine tatsächliche Beeinflußung stattgehabt haben muß.

Eine ähnliche Stellung nimmt das Gestühl zu Bardowick ein. Auch hier kann man ohne Uebertreibung eine Ueberlegenheit über die Arbeiten N. G. v. Leidens feststellen und unbedenklich das Ulmer Chorgestühl heranziehen, ohne den Vergleich scheuen zu müssen. Auch hier vollzieht sich der Einfluß nicht auf die später entstandene Gestühlsplastik, sondern besonders auf die figürlichen Teile der Altäre. In deutlicher Abhängigkeit von unserem Gestühl steht da zunächst der Lukasbruderschaftsaltar des Heinrich Bornemann von 1499 in der St. Jakobskirche zu Hamburg.

Im Ganzen wird sich die Bedeutung der Gestühlsplastik für die weitere niedersächsische Plastik in Folgendem zusammenfassen lassen. Bei der gerade in Niedersachsen außerordentlich starken Entfremdung der Kunstwerke und bei der pietätlosen Restaurierung eines sehr großen Teiles der Schnitzaltäre erweist sich die Gestühlsplastik als eine wichtige, in vielen Fällen sogar als einzige Quelle. Neben diesem Wert beruht die Stellung dieses Zweigs der niedersächsischen Plastik auf der Vermittlerrolle, die durch die Uebernahme formaler Neuerungen um 1330 in Lübeck um 1460 in Hildesheim und um 1480 in Bardowick geleistet worden war.

Register.

Affe 83.
Altarplastik 14[illegible] ff.
Amelungsborn, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche, Levitenstuhl 5—6. 41 ff. 57. 61. 72 ff.
Anklam, Marienkirche, Gestühl 146.
Antonius, hl. 110.
Arler 49. 76 99. 131.

Bamberg, Dom, Plastiken 70 ff.
Bardowick, Dom, Chorgestühl 31—33. 52. 55. 58. 109 ff.
Benedikt, hl. 80.
Bernhard, hl. 72. 73. 80.
Berthold, Abt von Doberan 82.
Bestiarien 77 ff. 79. 126.
Bornemann, Hinrich 131. 148.
Bremen, Dom, Chorgestühl 23. 49. 55. 61—62. 98 ff. 125.
—, Gewerbe-Museum, Ratsgestühl 22. 50. 122.
Bronzegrabplatten, vlämische 75. 86. 109. 144.
Bücken, ehem Stiftskirche St. Materniani, Chorgestühl 16—18. 46. 54. 57. 60—61. 88 ff. 126.
Burchard v. Serken, Bischof v. Lübeck 86.
Bürgertum, sein Einfluß 97 ff.
Buxtehude, Altar 95. 114

Cortraco, Petrus de 76.
Coucy/Reims 71.

Damme, Chorgestühl, Kunstgewerbe-Museum Frankfurt a. M. 55.
David 91.
Doberan, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche. Chorgestühl 9—12. 47. 54. 57 61. 80 ff.
—, Hochaltar 81. 120—121.
—, Kelchschrank 81 ff.
—, Laienkreuz 124 ff.
Dortmund, Reinoldikirche, Chorgestühl 56.
Dorothea, hl. 85.
Duderstadt, Reste des Chorgestühls, Museum Göttingen 67 ff.
Durandus 119.

Einbeck, Stiftskirche St. Alexander, Chorgestühl, 4—5. 40 ff. 53. 57. 59. 67 ff.
—, Marktkirche, Altar 147.
Einhorn 126.
Einzelfiguren, vollplastische 105—106.
Elisabeth, hl. 103.
Emden, Museum, Reste des Bilderzyklus aus Marienhafe 120.
Engel 86.
Erfurt, Dom, Chorgestühl 87.

Fischbeck, Kopf, Kestner-Museum Hannover 69. 137
Freidank 123.

Georg, hl. 100.
Gérines, Jacques de 106. 108.
Gerhard, Abt v. Doberan 82.
Gewandbehandlung 134 ff.
Goliath 91. 92.
Göttingen, St. Jakobikirche, Altar 95.
Goslar, Kaiserstuhl 38. 66.
Grabow, Altar 82. 95. 123 ff. 128. 133.
Grundstimmung der nieders. Plastik 133.
Gruppe, hamburg.-bremische 131 ff.
—, hildesheimische 132.
—, lübische 130.
—, mecklenburgisch-pommersche 132.
—, osnabrückische 132.
Güstrow, Dom, Dreisitz 26. 55. 62 104.

Hamburg, Kunsthalle 104.
Hanensee, Ekhard II. von, Dompropst zu Hildesheim, Grabplatte des 109.
Hannover, Minoritenkloster, Altar, Provinzial-Museum 95.
Heinrich I., Bischof v. Lübeck 77.
Heinrich II., v. Bocholt, Bischof v. Lübeck 43. 73 ff. 86.
Heinrich der Löwe 77.
Hildesheim, Altäre 96. 126 ff. 140.
—, Dom, Chorgestühl 19—21. 48. 55. 61. 94 ff.
—, Godehardikirche, Gestühl 29—31. 50—51. 55. 62—63. 105. 128.
—, Michaeliskirche, Gestühl 35. 115.
—, St. Trinitatisspitalkapelle, Altar, Roemer-Museum 95.
Honnecourt, Villard de 41. 76.
Honorius, Augustodunensis 119.

Ilfeld, ehem. Prämonstratenser-Klosterkirche, Gestühle 5. 41. 68 ff.
Iserlohn, Marienkirche, Chorgestühl 56.

Jahel 128.
Jessewurzel 82.
Johannes IV, v. Mul, Bischof v. Lübeck 86.
Jonas 89.
Judas Thaddäus 103.

Kaland 124.
Kalkar, St. Nikolaikirche, Altar 7 Freuden Mariä 112.
Kappenberg, Kirche, Chorgestühl 56.
Katharina, hl. 101. 111.
Klütz, Marienkirche, Gestühl 101.
Köln, St. Andreaskirche, Gestühl 106.
—, Dom, Grabdenkmal Engelberts III. 98.
—, Dreikönigspförtchen 98.
—, Kunstgewerbe-Museum, Gestühl 96 ff.
Konnemann, Pfaffe 124.
Konrad, Bischof v. Hildesheim 126.
Körper, Auffassung und Darstellung 134 ff.
Kreuzigung, durch 5 Tugenden 125.
Künstler, auswärtige 74 ff.

Legatius, Heinrich 107.
Leiden, Nikol. Gerh. v. 105. 148.
Letzner, Johann 68.
Literatur, niedersächsische 116 ff.
Loccum, ehem. Cisterzienser Klosterkirche, Chorgestühl 3. 38 ff. 52. 56. 58—59. 65 ff.
—, Levitenstuhl 40.
Lübeck, Dom, Kirchengestühl 33. 115.
— —, Levitenstuhl 6—7. 43 ff. 54. 57. 77.
— —, Viersitz an Rückwand des Lettners 7. 60. 79.
— —, Viersitz (Bank neben Levitenstuhl) 7—8. 79.
— —, Warendorpkalle, Altar 125.
Lübeck, Jakobikirche, Gestühl 115.
—, Katharinenkirche, Gestühl 8. 44—45. 79.
—, Marienkirche, Sandsteinfiguren der, 133.
—, Museum, Ratsgestühl 23. 50. 99 ff.
Lübsee (im Text irrtümlich Lübeck), Altar, Schwerin, Museum 103.
Lüne, Klosterkirche, Stuhl 23—24. 50. 102.

Lüneburg, Johanniskirche, Chorgestühl 24—25. 50. 55. 102.
—, Nikolaikirche, Gestühl 34. 83.
—, Museum, 34. 35.

Magdeburg, Dom, Chorgestühl 101.
Magnus, Bischof v. Hildesheim 108.
Mainz, Dom, Grabdenkmal des Erzbischofs Matthias v. Bucheck 73.
Makkabäergeschichte 125.
Maria, Verehrung der hl. 126 ff.
Mariendichtungen, niedersächsische 127.
Marienhafe, Kirche, Bilderzyklus (Plastiken) 120.
Martin, hl. 100.
Meister Arnt (Kalkar) 112.
— Bertram 81 ff. 94 ff. 99. 102. 123 ff. 131. 133. 139 ff. 144.
— B. des Bremer Chorgestühls 99.
— Francke 104. 118. 130. 131. 140. 146.
— von Duderstadt 68. 70.
— jüngere des Chorgestühls zu Bardowick 109 ff
— jüngere der Chorgestühle Bücken und Scharnebeck 90 ff.
Minden, Martinikirche, Gestühl 43.
Missale, romanum 78. 79.
Mittelrhein 130.
Monatsdarstellungen 72.
Monumentalplastik, niedersächsische 142.
Münster, Ueberwasserkirche, Plastiken, Museum Münster 139.

Neustadt, Altar 130.
Norden, Ludgerikirche, Dreisitz 51. 114.

Osnabrück, Dom-Museum, Chorgestühl der ehem. Dominikaner-Klosterkirche 21—22. 48—49. 128.
— Johanniskirche, Fünfsitz 9. 45.
—, —, Levitenstuhl 18—19. 47. 55. 61. 92 ff.
—, —, Zweisitz 8—9. 45.

Paderborn, Tragaltar 69.
Physiognomik 91 ff. 112. 113. 136. 140.
Poehlde, ehem. Prämonstratenserkirche, Gestühl 3—4. 41. 53. 59. 67 ff. 137.
—, —, Stuhl, Provinzial-Museum Hannover 55.
Porträtfiguren 92.
Propheten 83. 88. 99. 100. 110. 111.

Ramelsloh, Kirche, Bank 52. 114.
Raphon, Hans 133. 134. 147.
Ratzeburg, Dom, Altar 130.
—, —, Chorgestühl 2—3. 37. 56. 58. 65.
—, —, Stuhl auf Nordseite des Chores 26.
—, —, Stuhl auf Südseite des Chores 13. 61. 82 ff.
Reims 71.
Reincke de Vos 120.
Rinteln, Kirche, Levitensitz 42—43.
Röbel, Kirche, Chorstuhlwangen, Schweriner-Museum 25. 103 ff.
Rolandsage 118.
Rostock, Plastiken 146.
Rouen, Kathedrale 79.

Sachsenspiegel 135 ff.
Sächsisch-niedersächsische Plastik des 12.—13. Jahrhunderts 69. 119. 143.
Scharnebeck, ehem. Klosterkirche, Chorgestühl 14—16. 45—46. 54. 57. 60. 88 ff. 121 ff.
Schledehausen, Katholische Kirche, Sandsteinrelief 104.
Schneckenfrau 89.
Schule, niedersächsische 129 ff.
Schwartau, Altar 130.
Schwerin, Museum s. Röbel.
—, —, Altar 130.
Sibylle 113.
Sissera 128.
Spegel der mynsliken salicheit 125.
Spiele, geistliche 121.
Sprüche 122.

Stände 121.
Stephan, hl. 103.
Syrlin, J., der ältere 110.

Teufel 80. 121.
Theophiluslegende 117.
Tierepos 120.
Toul 37.
Toulouse 71.
Treptow 55.
Typenbehandlung 135 ff.

Ulm, Münster, Chorgestühl 110. 148.

Verden, Dom, Levitenstuhl 13—14. 45. 54. 57. 60. 84 ff. 121.

Weingarten, Chorgestühl 110.
Werkmann, Gert 103.
Wernigerode 68.
Wienhausen, Klosterkirche, Aebtissinnenstuhl 40. 53. 56. 59.
Wismar, St. Jürgen, Gestühle 27—29. 50. 55. 62. 100 ff. 103. 114. 128.

Xanten, Dom 41.
—, St. Viktorskirche 39.

Zunftwesen 75. 114.

Verzeichnis der Abbildungen.

Tafel I. 1. Vom Chorgestühl des Domes zu Ratzeburg.
2. Vom Chorgestühl der ehem. Cisterzienserkirche zu Loccum.
3. Aebtissinnenstuhl der ehem. Cisterziensernonnen-Klosterkirche zu Wienhausen.

» II. 4. Sechs Wangenteile des Chorgestühls der ehem. Prämonstratenserkirche zu Poehlde.

» III. 5. Sechs Wangenteile des Chorgestühls der ehem. Prämonstratenserkirche zu Poehlde.

» IV. 6—9. Vier Wangen des Chorgestühles der ehem. Prämonstratenserkirche zu Poehlde, jetzt Provinzial-Museum Hannover. (Mit Genehmigung Seiner Kgl. Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig-Lüneburg.

» V. 10. Fünf Wangenteile des Chorgestühls der ehem. Prämonstratenserkirche zu Poehlde, jetzt Provinzial-Museum Hannover. Mit Genehmigung Seiner Kgl. Hoheit des Herzogs von Cumberland. Herzogs zu Braunschweig-Lüneburg.

» VI. 11. Chorgestühl auf der Südseite der Stiftskirche St. Alexander zu Einbeck.

» VII. 12. Große Eingangswange der Südseite des Chorgestühls der Stiftskirche St. Alexander zu Einbeck.
13. Wangenreste aus Duderstadt (jetzt Städtische Altertumssammlung Göttingen).
14. Levitenstuhl der ehem. Cisterzienser-Klosterkirche zu Amelungsborn (Vorderseite).
15. Levitenstuhl der ehem. Cisterzienser-Klosterkirche zu Amelungsborn (Rückseite).

» VIII. 16. Levitenstuhl im Dom zu Lübeck.
17. Westliche Wange von 16. (Oberteil).
18. Westliche Wange von 16. (Unterteil).

Tafel IX. 19. Viersitz des Domes zu Lübeck (an Rückwand des Lettners). Linke Wange.
20. Rechte Wange von 19.

» X. 21 a. Levitenstuhl des Domes zu Verden (linke Wange).
21 b. Levitenstuhl des Domes zu Verden (Vorderansicht).

» XI. 22. Innenseite der Eingangswange der Südseite des Chorgestühls der ehem. Klosterkirche zu Scharnebeck.
23. Außenseite der Eingangswange der Nordseite des Chorgestühls der ehem. Klosterkirche zu Scharnebeck.
24. Unterer Teil der Außenseite der Eingangswange der Südseite des Chorgestühls der ehem. Klosterkirche zu Scharnebeck.
25. Ausgangswange (auf Südseite stehend) des Chorgestühls der ehem. Klosterkirche zu Scharnebeck.

» XII. 26. Westliche Wange der Rückreihe der Südseite des Chorgestühls der ehem. Stiftskirche St. Materniani zu Bücken (Innenseite).
27. Oestliche Wange der Rückreihe der Südseite des Chorgestühls der ehem. Stiftskirche St. Materniani zu Bücken.

» XIII. 28. Außenseite von 26.
29. Innenseite der östlichen Wange der Rückreihe der Nordseite des Chorgestühls der ehem. Stiftskirche St. Materniani zu Bücken.
30. Außenseite von 29.

» XIV. 31. Ausgangswange der Nordseite des Mönchsgestühls der ehem. Cisterzienser-Klosterkirche zu Doberan.
32. Ausgangswange der Südseite des Mönchsgestühls der ehem. Cisterzienser-Klosterkirche zu Doberan.
33. Eingangswange des Konversengestühls der ehem. Zisterzienser-Klosterkirche zu Doberan.
34. Große Eingangswange der Südseite des Mönchsgestühls der ehem. Cisterzienser-Klosterkirche zu Doberan.

» XV. 35. Eingangswange der Nordseite des Mönchsgestühls der ehem. Cisterzienser-Klosterkirche zu Doberan.
36. Rechte Wange des Stuhls im Dome zu Ratzeburg (auf Südseite)

» XVI. 37. Levitenstuhl der Johanniskirche zu Osnabrück.
38. Figur der Ecclesia von 37.

» XVII. 39. Große Ausgangswange der Nordseite des Chorgestühls des Domes zu Hildesheim.

XVIII. 40. Wange vom Ratsgestühl zu Lübeck (jetzt Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Lübeck).
41. Rechte Wange der Rückreihe des zweireihigen Gestühls von St. Jürgen zu Wismar.
42. Linke Wange der Rückreihe des zweireihigen Gestühls von St. Jürgen zu Wismar.

Tafel XIX. 43. Oestliche Wange des Stuhls zu Kloster Lüne (Außenseite).
44. Innenseite von 43.
45. Westliche Wange des Stuhls zu Kloster Lüne (Außenseite).
» XX. 46. Linke Wange des einreihigen, sechssitzigen Gestühls von St. Jürgen zu Wismar.
47. Rechte Wange des einreihigen, sechssitzigen Gestühls von St. Jürgen zu Wismar.
» XXI. 48. Wange des Gestühls der Marienkirche zu Klütz.
» XXII. 49. Große Ausgangswange der Südseite des Chorgestühls der Johanniskirche zu Lüneburg.
50. Große Ausgangswange der Nordseite des Chorgestühls der Johanniskirche zu Lüneburg.
» XXIII. 51. Vier Wangenreste des Chorgestühls der Kirche zu Röbel (jetzt Schwerin, Museum).
» XXIV. 52. Oestliche Wange des Dreisitzes des Domes zu Güstrow.
53. Westliche Wange des Dreisitzes des Domes zu Güstrow.
» XXV. 54. Oestliche Bank der Nordseite der Godehardikirche zu Hildesheim.
» XXVI. 55. Westliche Bank der Nordseite der Godehardikirche zu Hildesheim.
» XXVII. 56. Südseite des Chorgestühls des Domes zu Bardowick.
» XXVIII. 57. Innenseiten der Eingangswangen der Nordseite des Chorgestühls des Domes zu Bardowick.
58. Mittlere Eingangswangen der Vorderreihe der Südseite des Chorgestühls des Domes zu Bardowick.
59. Innenseite der großen Eingangswange der Rückreihe der Südseite des Chorgestühls des Domes zu Bardowick.
» XXIX. 60. Wange der Vorderreihe des zweireihigen Gestühles mit hl. Elisabeth (St. Jürgen, Wismar).
61. Wange der Vorderreihe des zweireihigen Gestühles mit hl. Stephan (St. Jürgen, Wismar).
» XXX. 62. Dreisitz der St. Ludgerikirche zu Norden.
63. Bank der ehem. Klosterkirche zu Ramelsloh.
» XXXI. 64. Wange mit hl. Jakobus d. Aelt. und hl. Bischof von der Nordseite des Kirchengestühls im Mittelschiff des Domes zu Lübeck.
65. Vorderseite von 64.
66. Wange mit hl. Bischof und Johannes d. Ev. von der Nordseite des Kirchengestühls im Mittelschiff des Domes zu Lübeck.
67. Vorderseite von 66.
» XXXII. 68. Rechte Wange des Fünfsitzes der Michaeliskirche zu Hildesheim.
69. Eingangswangen der Südseite des Gestühls der Jakobikirche zu Lübeck.

Herkunft der Photos.

Sammlung für Architektur der Kgl. Technischen Hochschule Hannover Abb. 1, 12, 21 a u. b; Dr. Stoedtner, Berlin: Abb. 3, 17, 18, 19, 20, 36, 37, 38, 40, 54—55, 64—67; Photogr. G. Alpers jun., Hannover: Abb. 4—10; Phot. H. Springmeyer, Einbeck: Abb. 11; Städt. Altertumssammlung, Göttingen; Abb. 13; Herzogl. Museum, Braunschweig: Abb. 14—15; Dr. Bruns, Lübeck: Abb. 16; Photogr. Riege, Lüneburg: Abb. 22—25, 43—45, 49—50, 56, 57—59; Bärensprungsche Hofbuchdruckerei, Schwerin: Abb. 31—35, 41—42, 46—48, 52—53, 60—61; Photogr. Baumann, Hannover: Abb. 26—30; Kgl. Meßbildanstalt: Abb. 39; Photogr. Boedecker, Hildesheim: Abb. 68; Phot. Paulsen, Norden: Abb. 62; Phot. L. Voß, Stelle: Abb. 63.

Zusätze und Berichtigungen.

S. 33. 12. Zeile von unten lies: 7. hl. Katharina und hl. Maria Magdalena.

S. 68. 5. Zeile von oben: der Schrank in Wernigerode in der Oberpfarrkirche (Photo: Stoedtner Nr. 13222).

S. 91. 7. Zeile von unten: eine merkwürdige Uebereinstimmung in der Haltung und Gewandung des Goliath findet sich bei der gleichen Gestalt auf dem Marmorfußboden im Dome zu Siena. Vgl. F. de Mély: Les primitifs et leurs signatures. Les Miniaturistes. Paris 1913 p. 140. Mély weist den Einfluß dieser und anderer Sieneser Arbeiten auf die französischen Miniaturisten nach. Auf französische Arbeiten als Anregungen wies ich hin.

S. 99. 14. Zeile von unten: Zu der Tätigkeit der Arler in Norddeutschland vgl. Burkhard Meier: Die Skulpturen am Chor der Moritzkirche in Halle a. d. S. Thüringisch-Sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Halle 1913. p. 50 ff.

S. 103. 5. Zeile von unten lies: aus Lübsee.

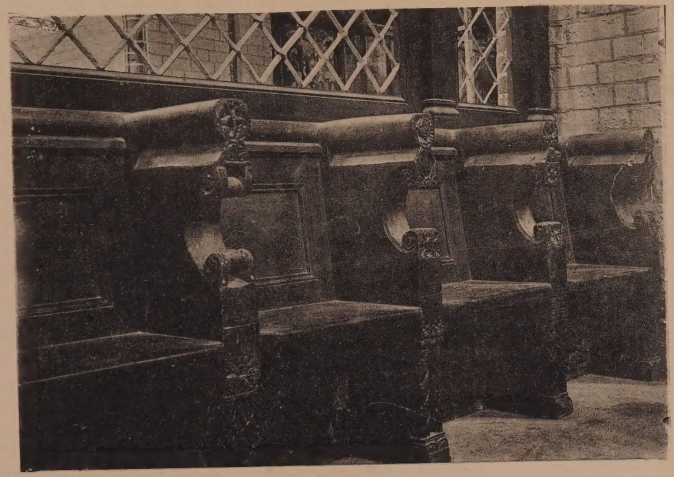
S. 103. 10. Zeile von unten lies: Judas Thaddäus.

S. 122. 15. Zeile von unten: Freidanks Sprüche erscheinen auch auf den gemalten Holzscheiben aus dem Rathause zu Erfurt (jetzt Museum Erfurt), die um 1350—1370 entstanden sind. Vgl. A. Overmann: Die älteren Kunstdenkmäler . . . . der Stadt Erfurt. Erfurt o. J. p. 282 ff.

S. 128. 8. Zeile von oben lies: St. Jürgenkirche zu Wismar.

TAFELN

2. Loccum, ehem. Cisterzienser-Kloster.



1. Ratzeburg, Dom.

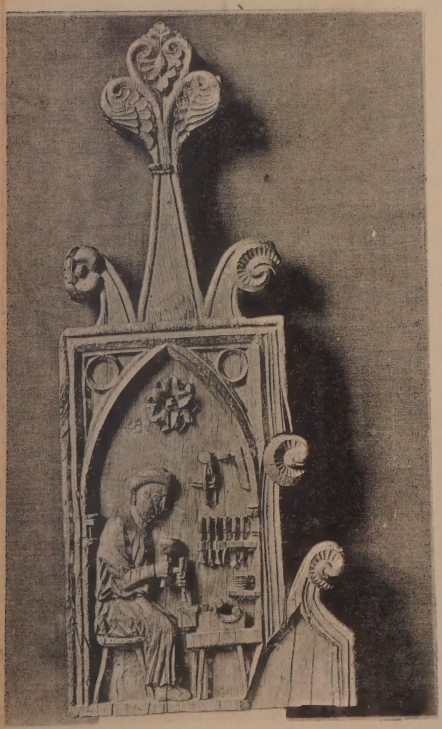
3 Wienhausen, ehem. Cisterziensernonnen-Klosterkirche.

4. Poehlde, ehem. Prämonstratenserkirche.

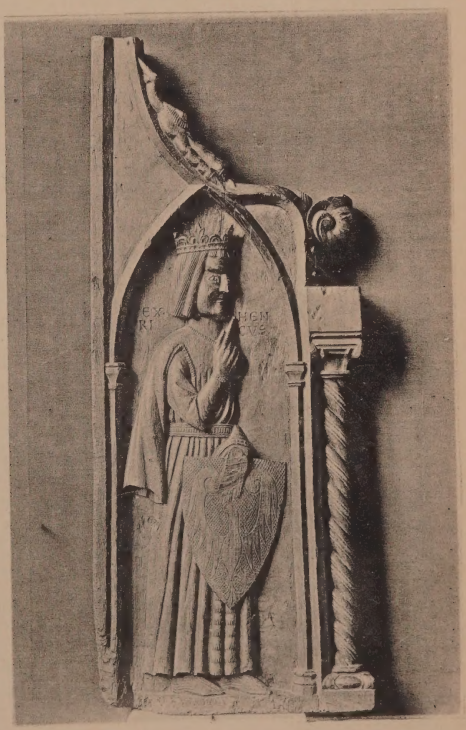
5. Poehlde, ehem Prämonstratenserkirche.

6. Provinzial-Museum Hannover.

7. Provinzial-Museum Hannover.

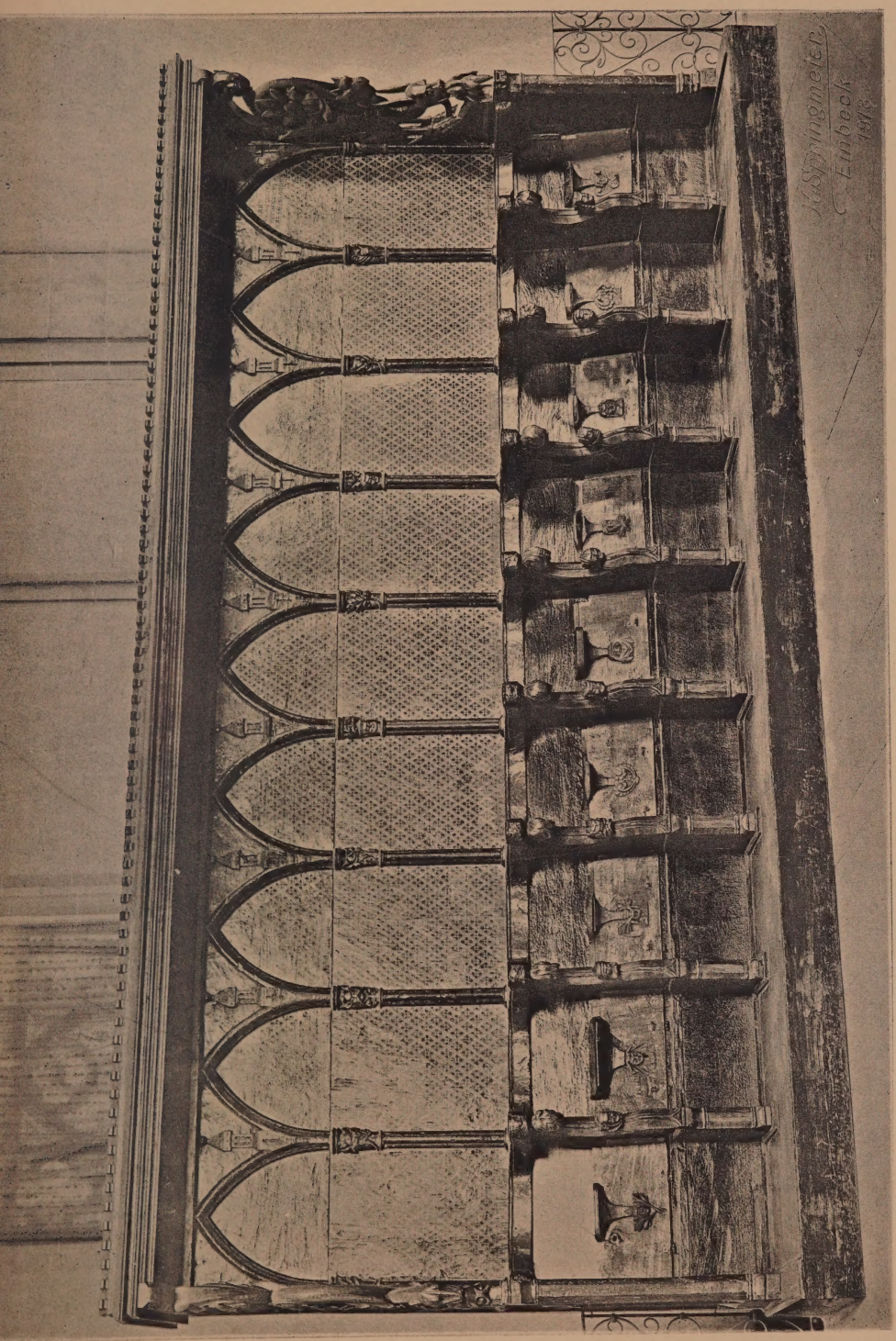


8. Provinzial-Museum Hannover.

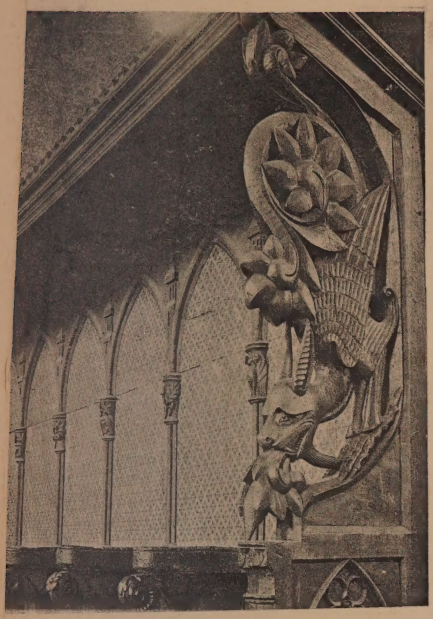


9. Provinzial-Museum Hannover.

10. Provinzial-Museum Hannover.



11. Einbeck, Stiftskirche S. Alexander.

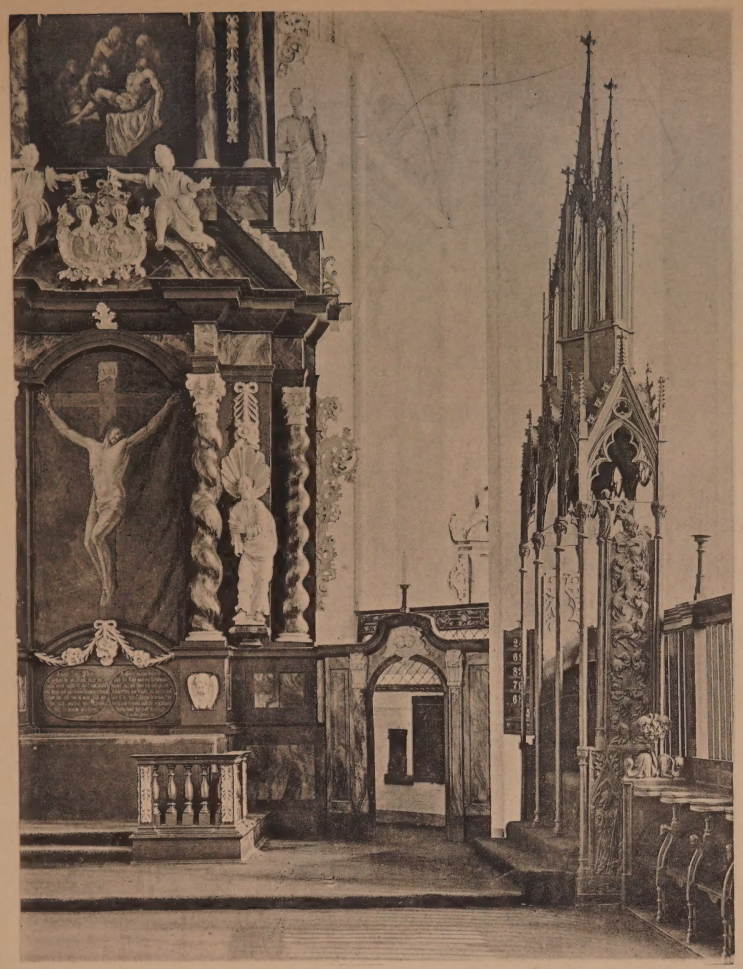


12. Einbeck, Stiftskirche S. Alexander.

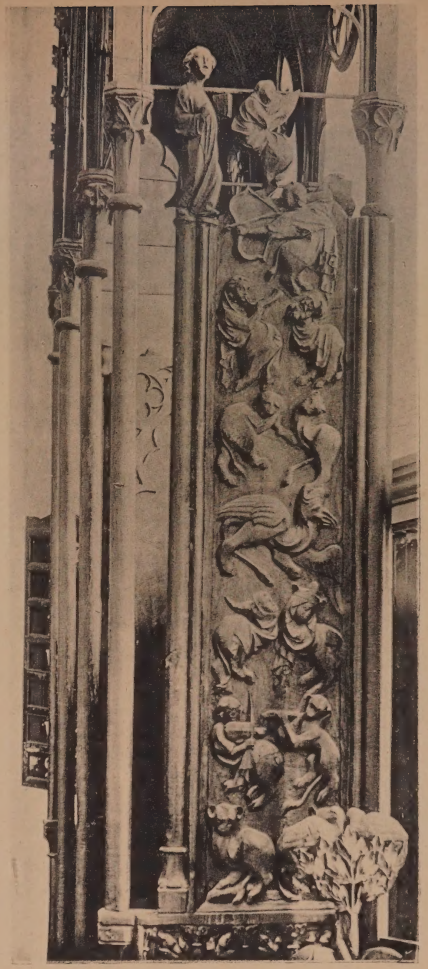
13. Städt. Altertumssammlung. Göttingen.

14. Amelungsborn ehem. Cisterzienser-Klosterkirche.

15. Amelungsborn, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche.

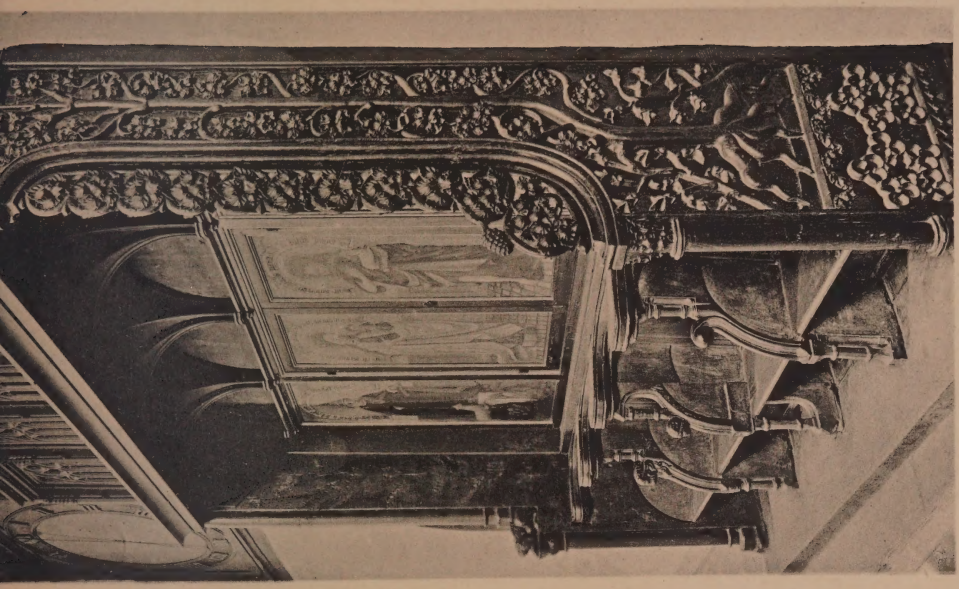


16. Lübeck, Dom.

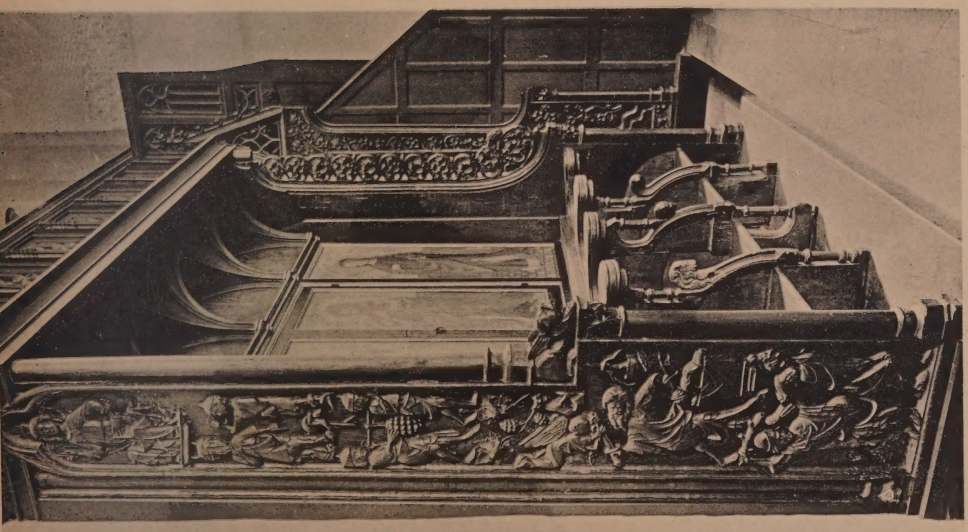


17. Lübeck, Dom.

18. Lübeck, Dom.

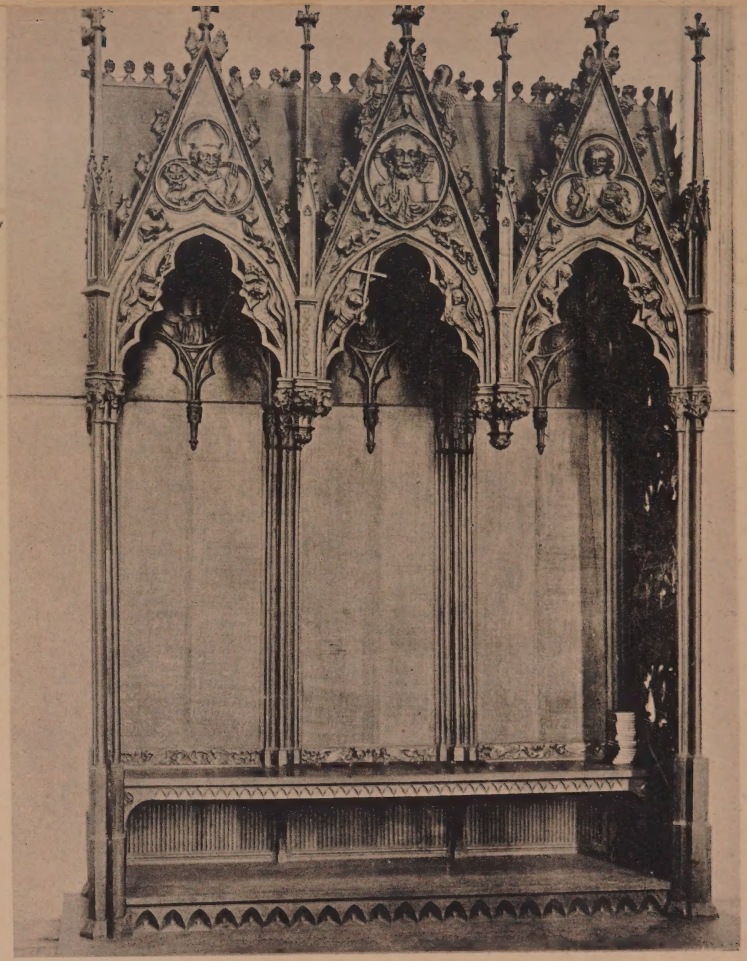


20. Lübeck, Dom.

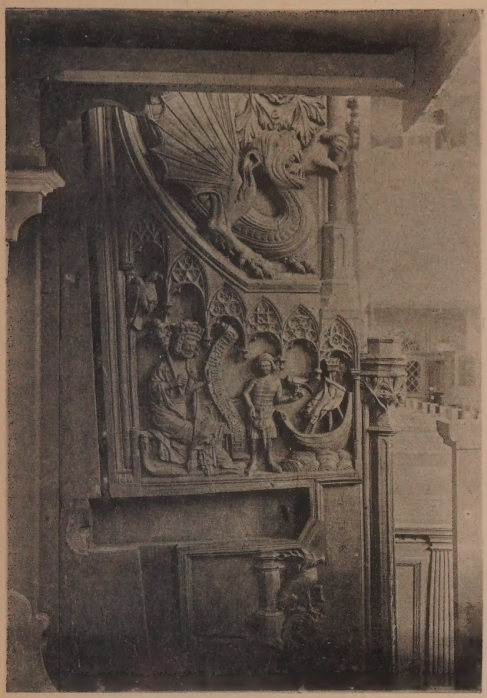


19. Lübeck, Dom.

21 a. Verden, Dom.



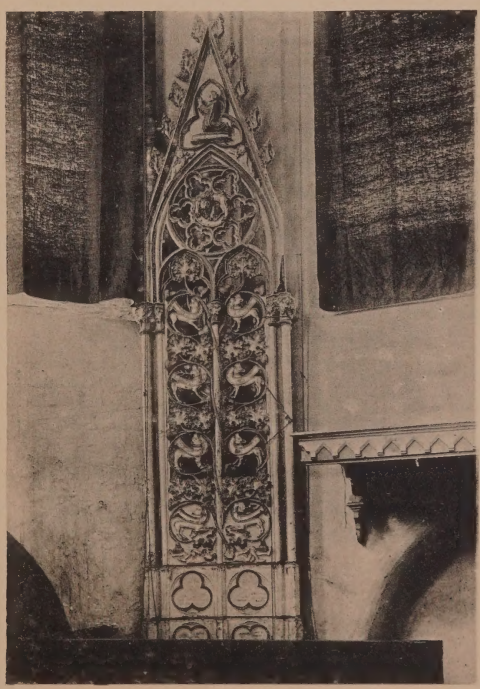
21 b. Verden, Dom.



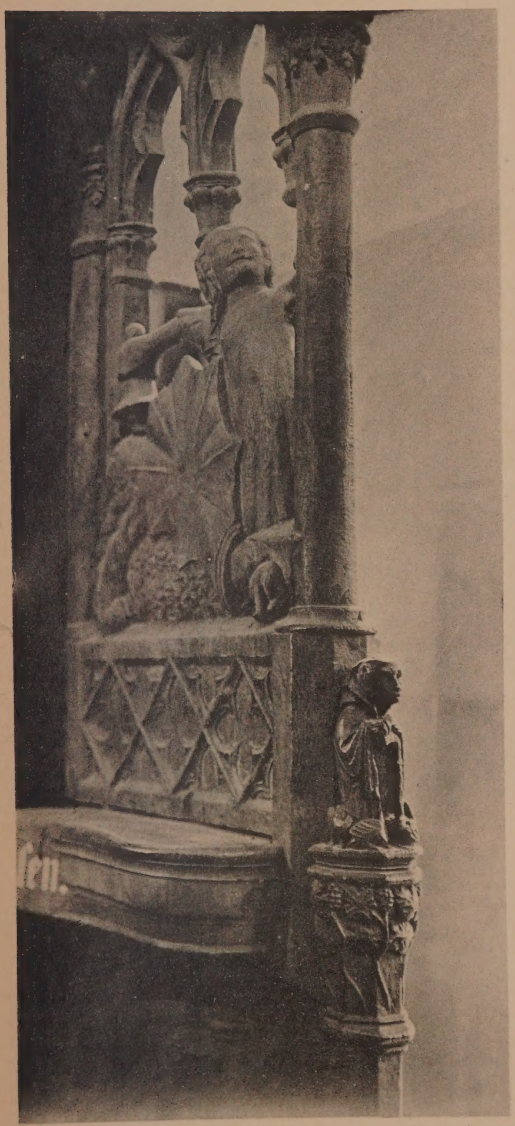
22. Scharnebeck, ehem. Klosterkirche.

23. Scharnebeck, ehem. Klosterkirche.

24. Scharnebeck, ehem. Klosterkirche.



25. Scharnebeck, ehem. Klosterkirche.



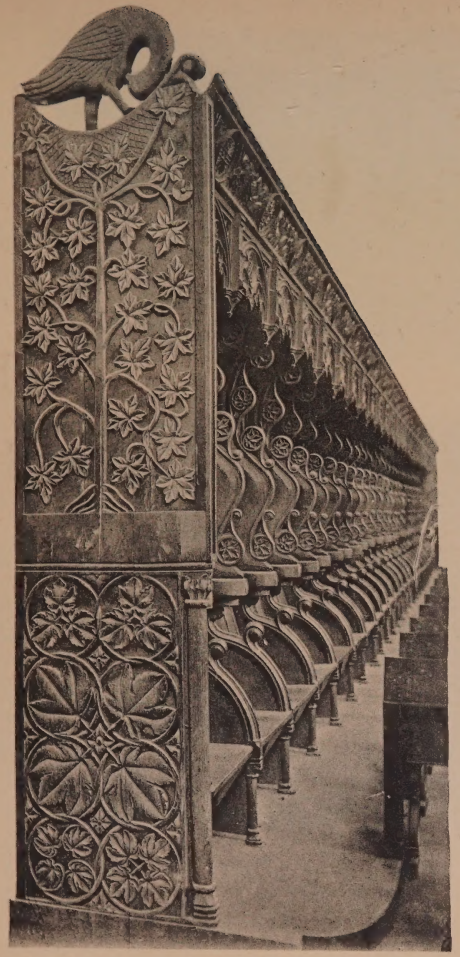
26. Bücken, ehem. Stiftskirche S. Materniani.

27. Bücken, ehem. Stiftskirche S. Materniani.

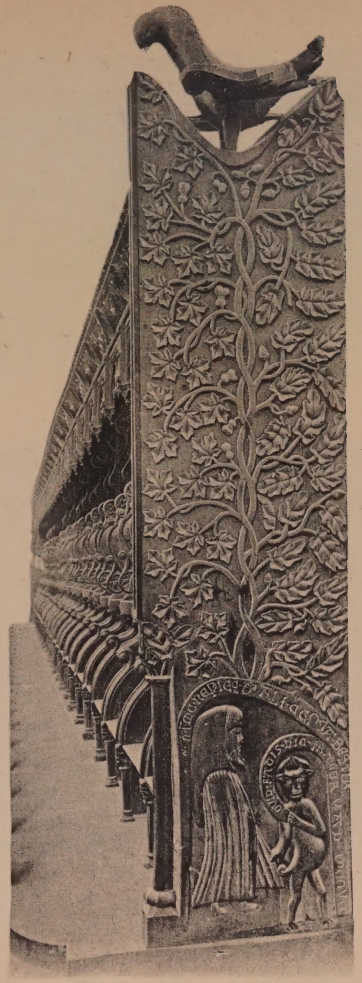
28. Bücken, ehem. Stiftskirche S. Materniani.

29. Bücken, ehem. Stiftskirche S. Materniani.

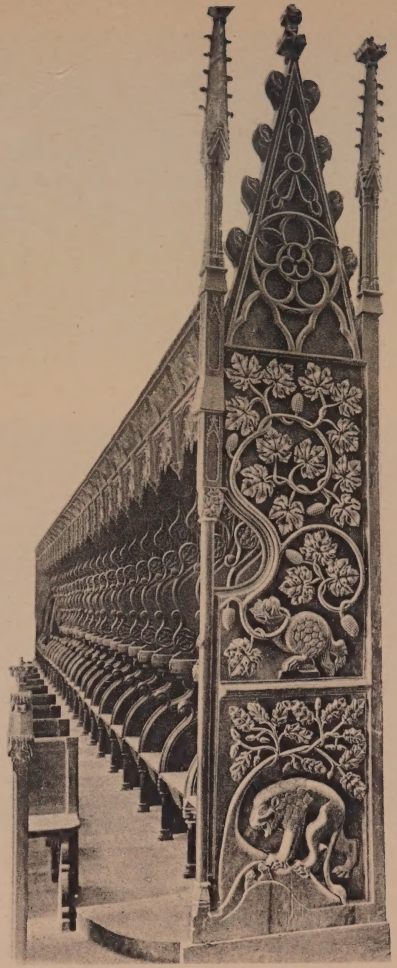
30. Bücken, ehem. Stiftskirche S. Materniani.



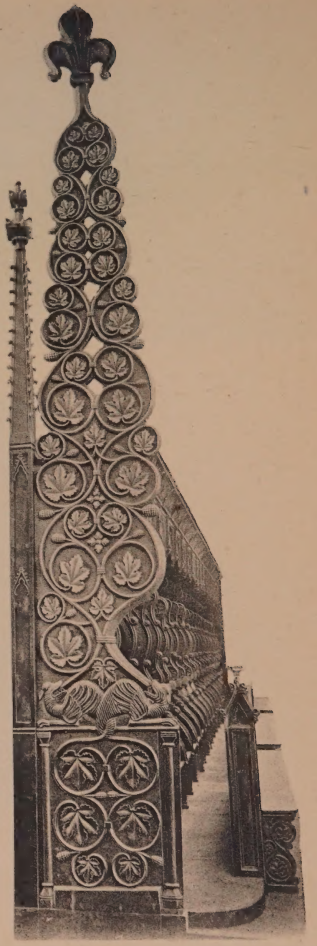
31. Doberan, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche.



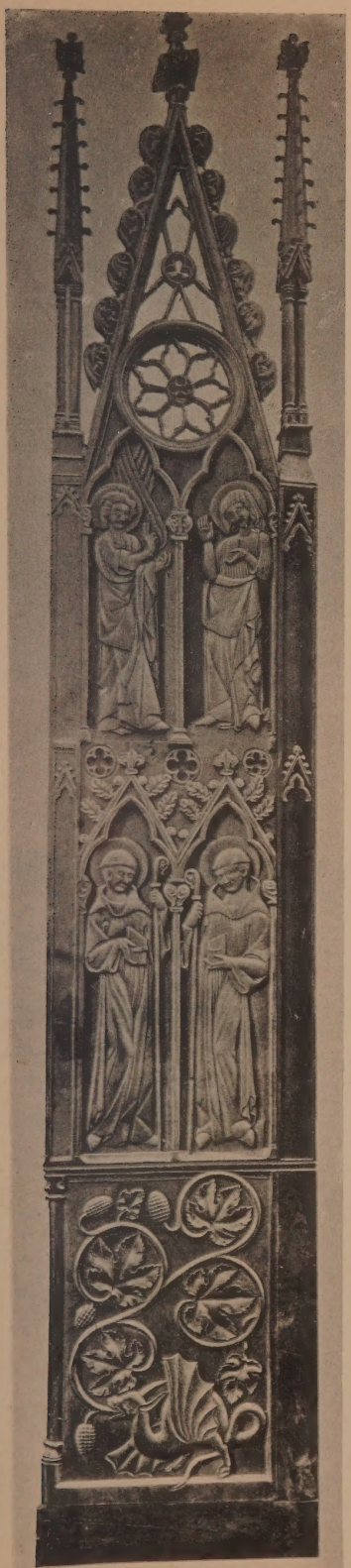
32 Doberan, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche.



33. Doberan, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche.



34. Doberan, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche.



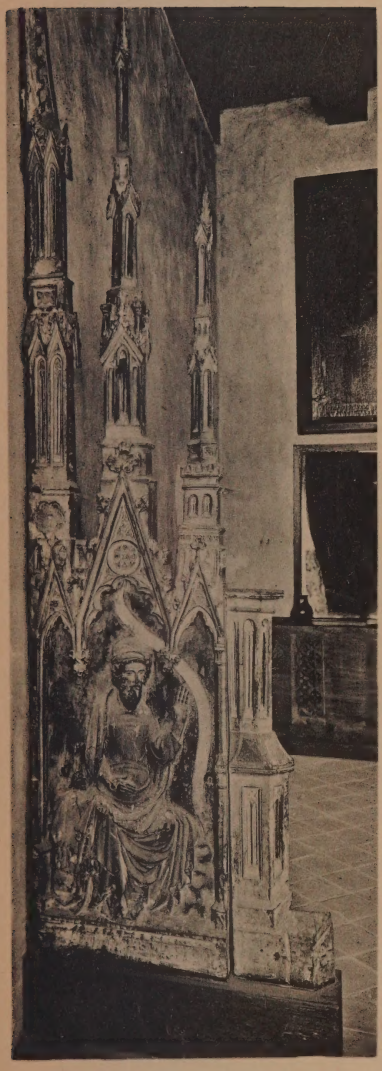
35. Doberan, ehem. Cisterzienser-Klosterkirche.

36. Ratzeburg, Dom.

37. Osnabrück, Johanniskirche.

38. Osnabrück, Johanniskirche.

39. Hildesheim, Dom.



40. Lübeck, Museum für Kunst und Kunstgeschichte.

41. Wismar, St. Jürgen.

42. Wismar, St. Jürgen.

43. Kloster Lüne, Klosterkirche.

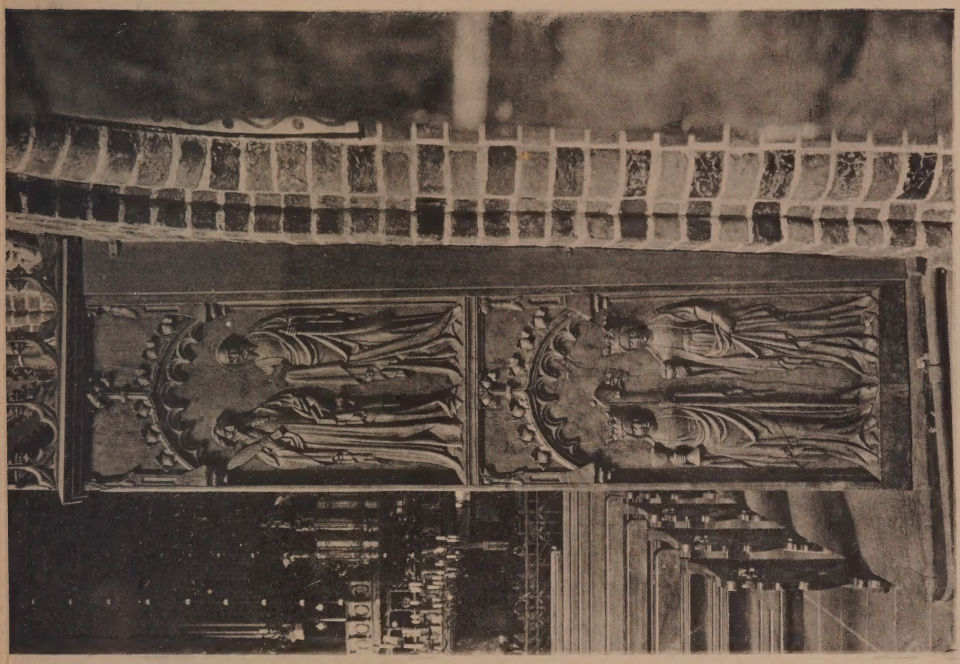
44. Kloster Lüne, Klosterkirche.

45. Kloster Lüne, Klosterkirche.

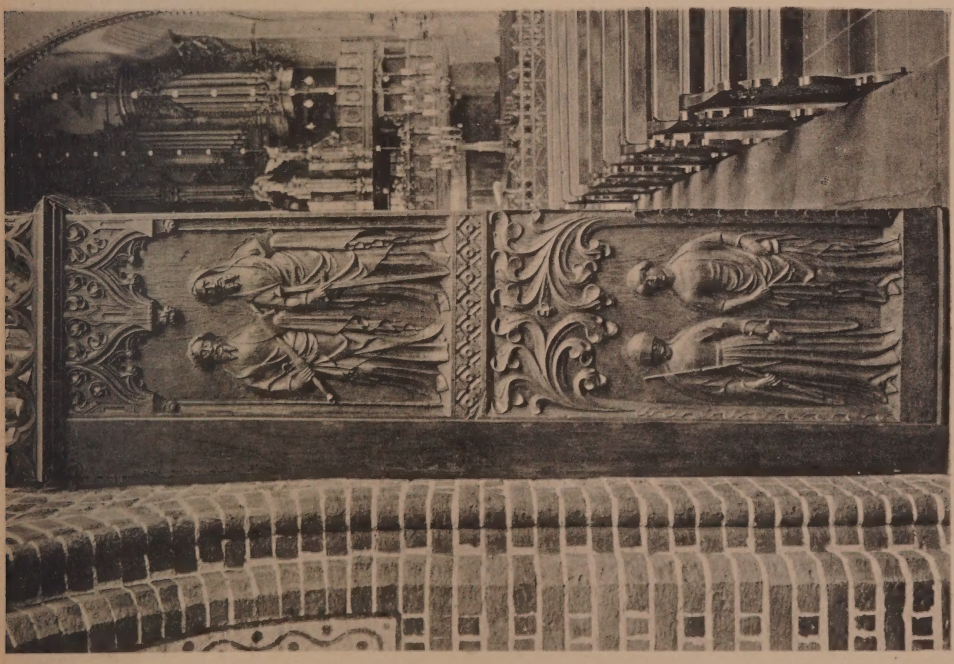
46. Wismar, St. Jürgen.

47. Wismar, St. Jürgen.

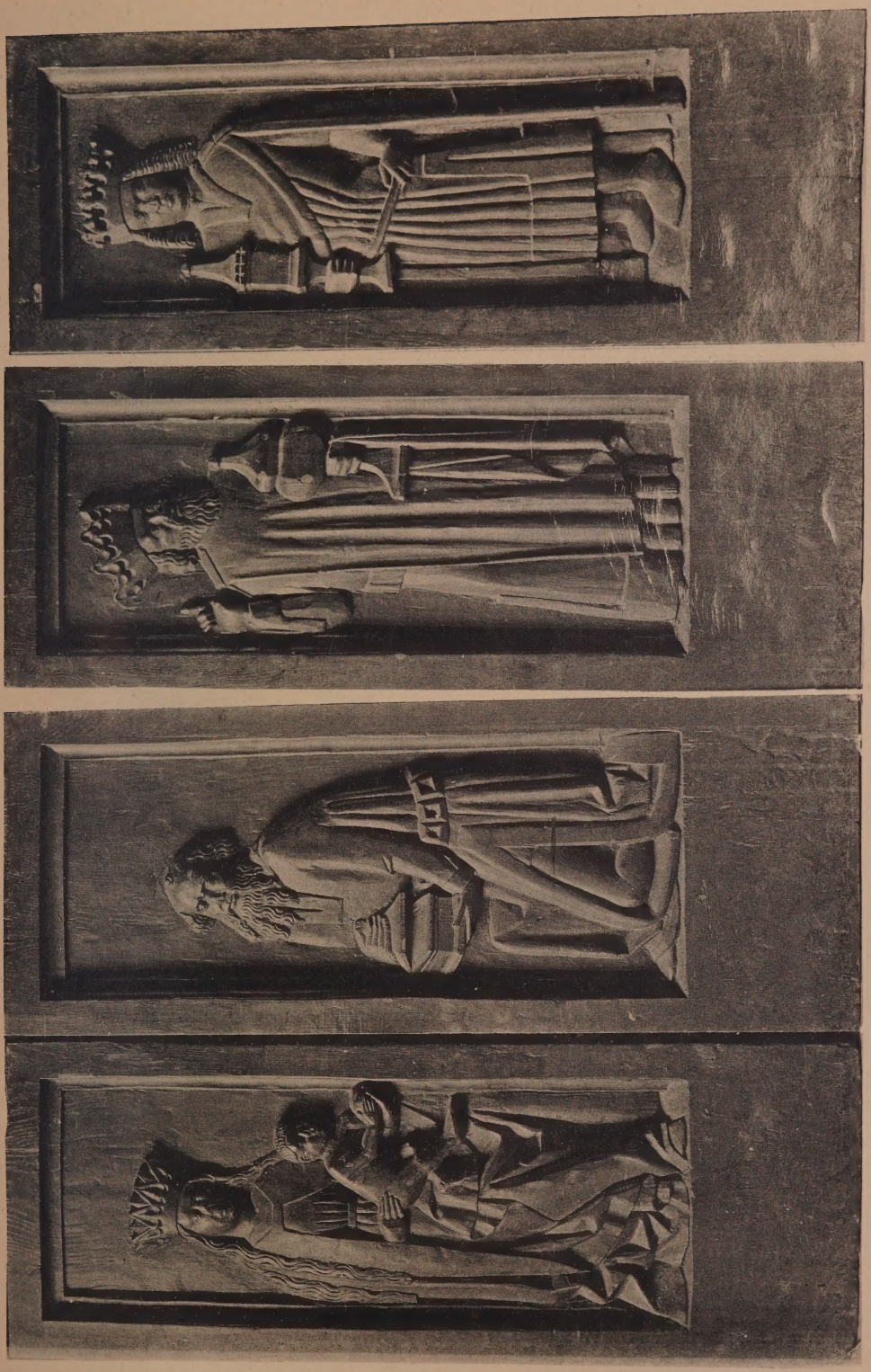
48. Klütz, Marienkirche.



50. Lüneburg, Johanniskirche.

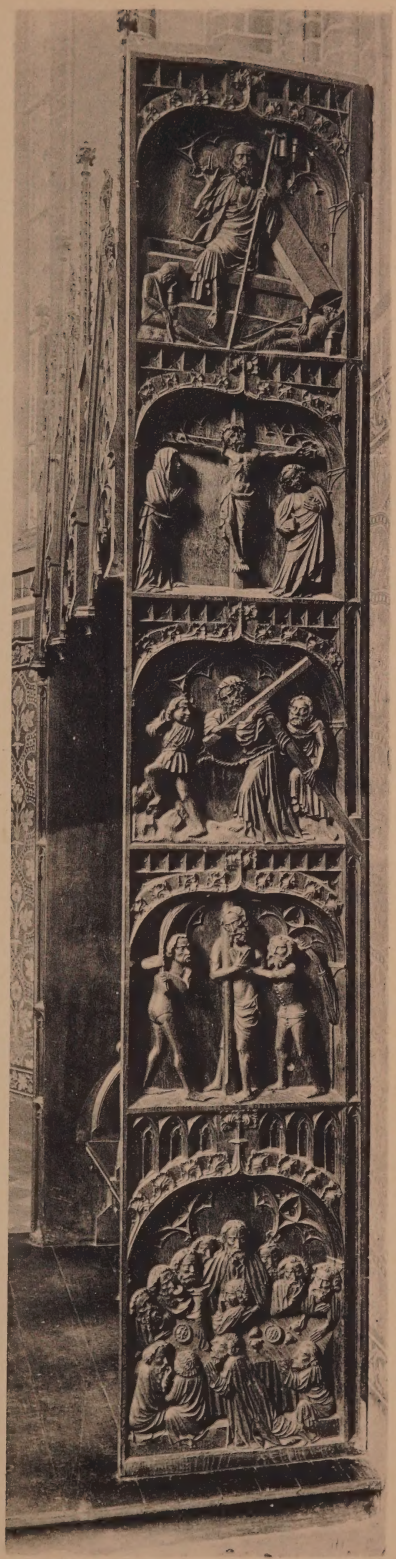


49. Lüneburg, Johanniskirche.

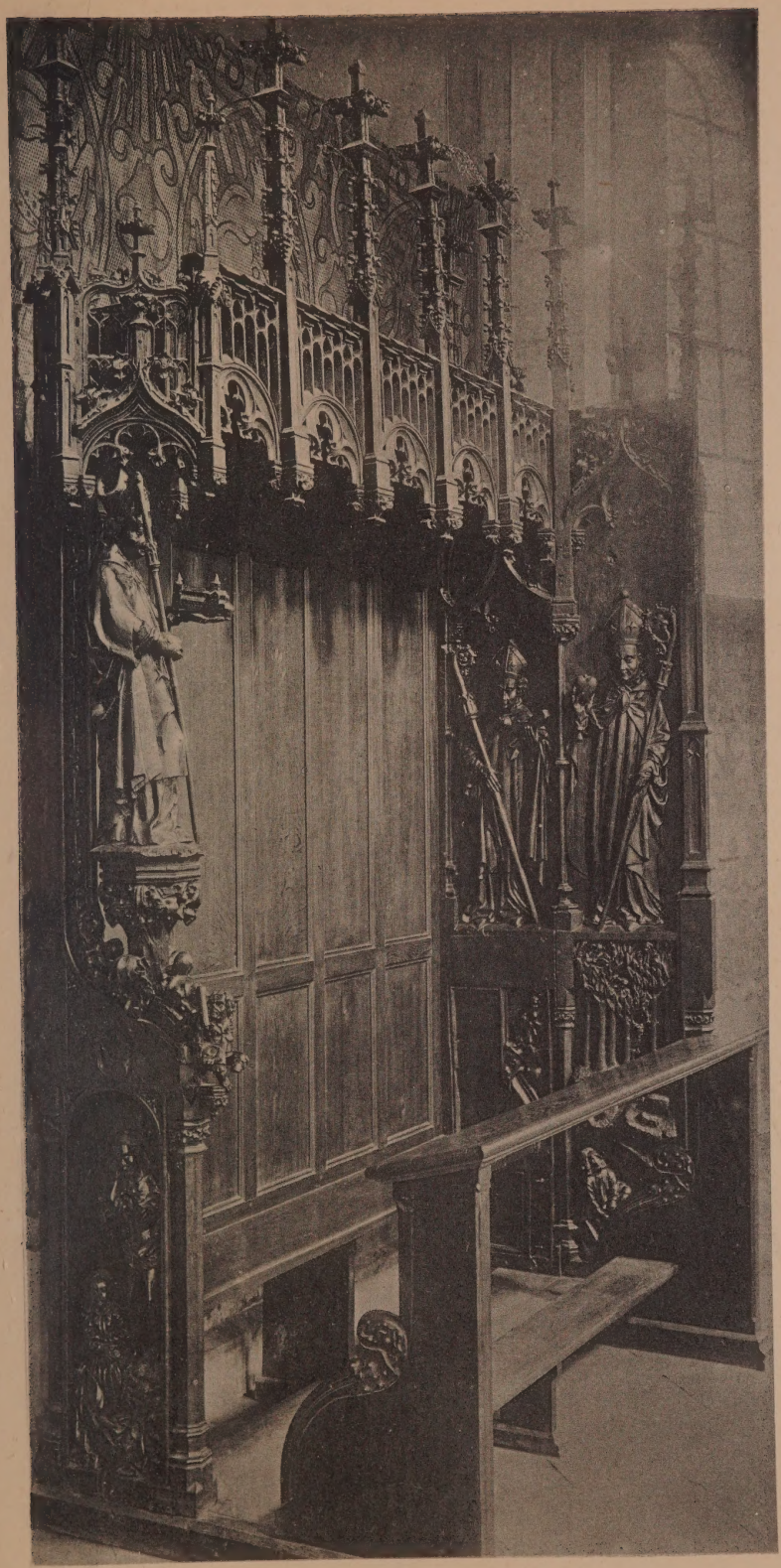


51. Schwerin, Museum.

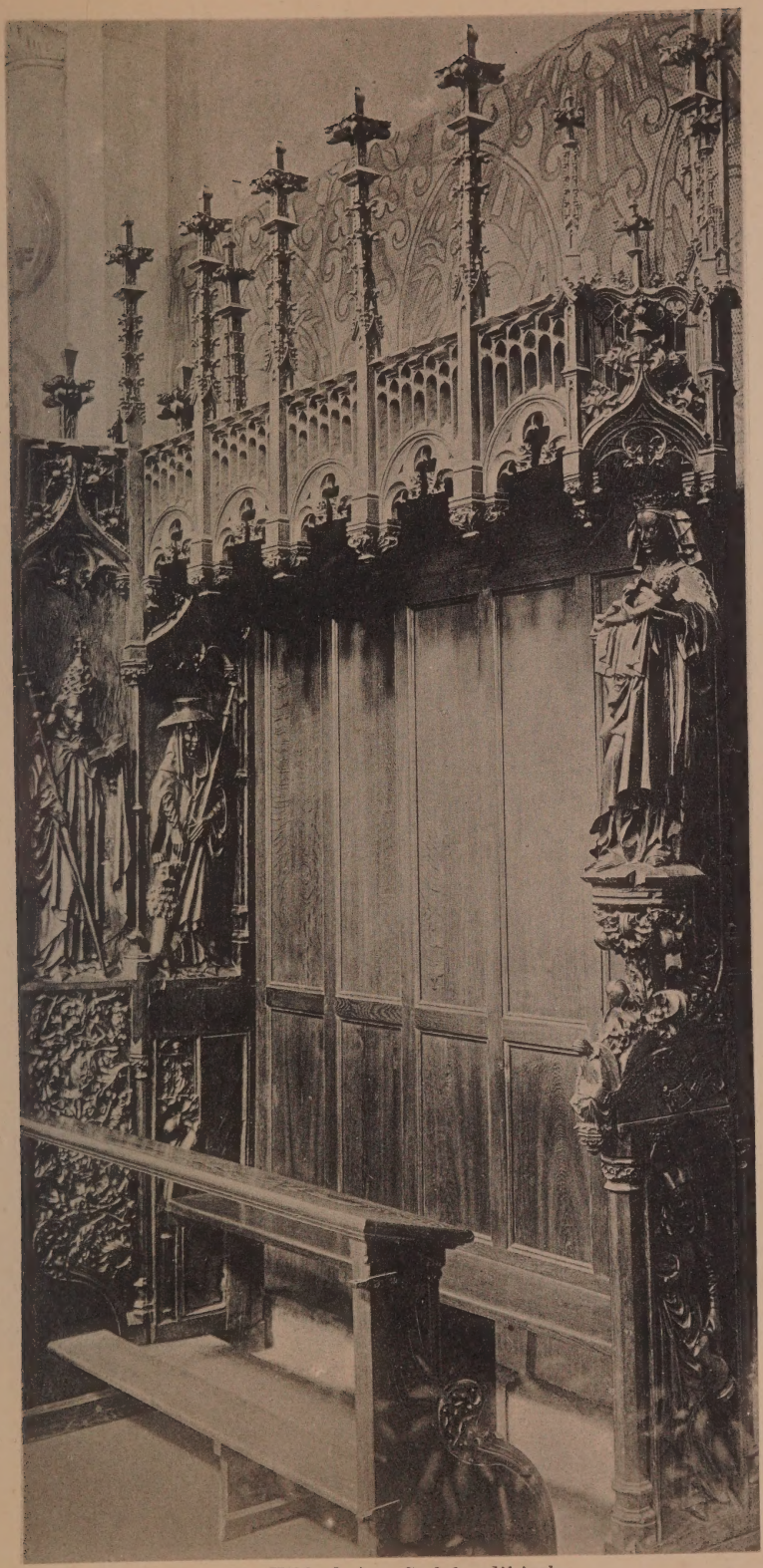
52. Güstrow, Dom.



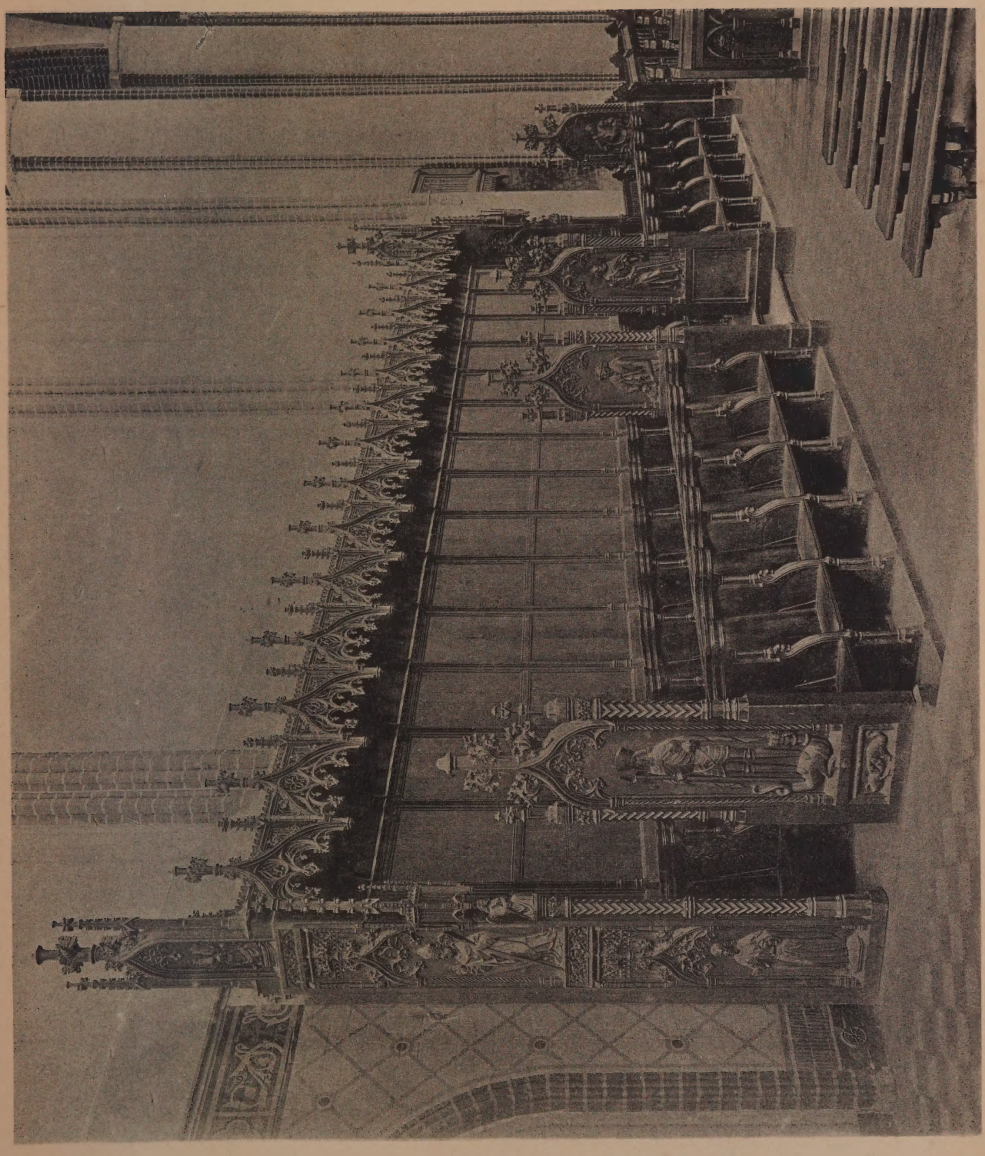
53. Güstrow, Dom.



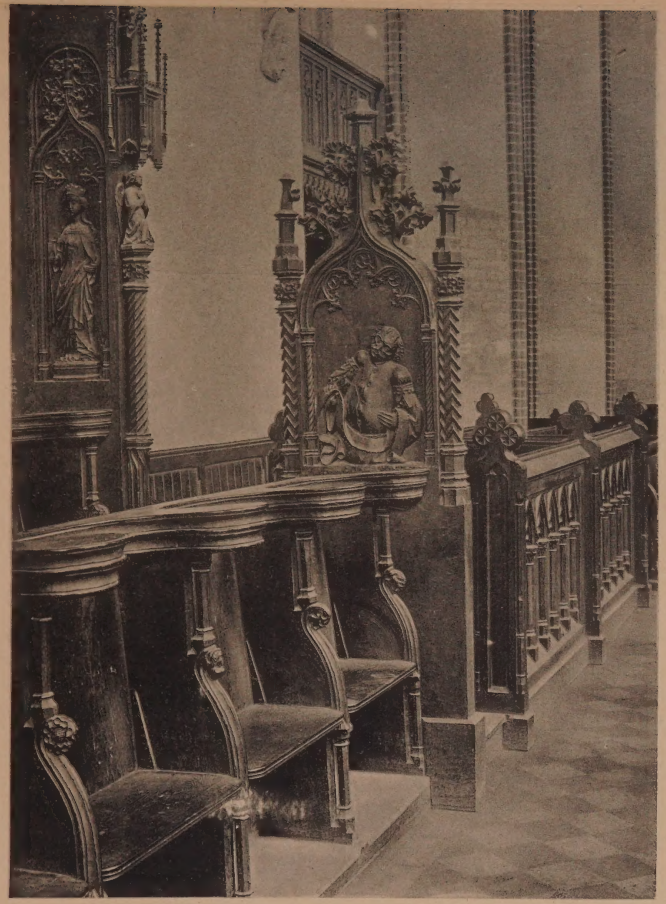
54. Hildesheim, Godehardikirche.



55. Hildesheim, Godehardikirche.

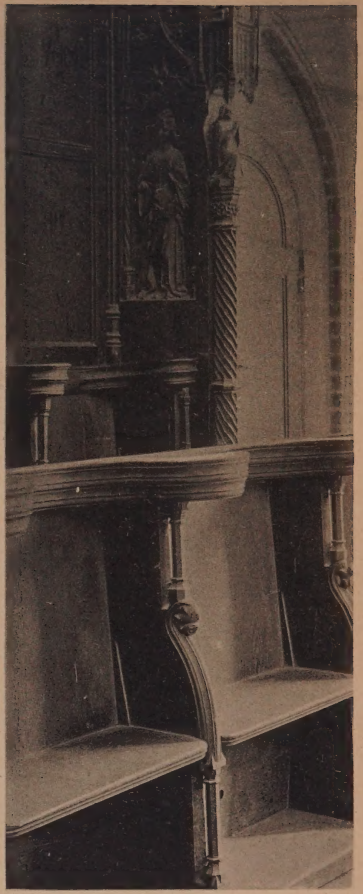


56. Bardowick, Dom.



57. Bardowick, Dom.

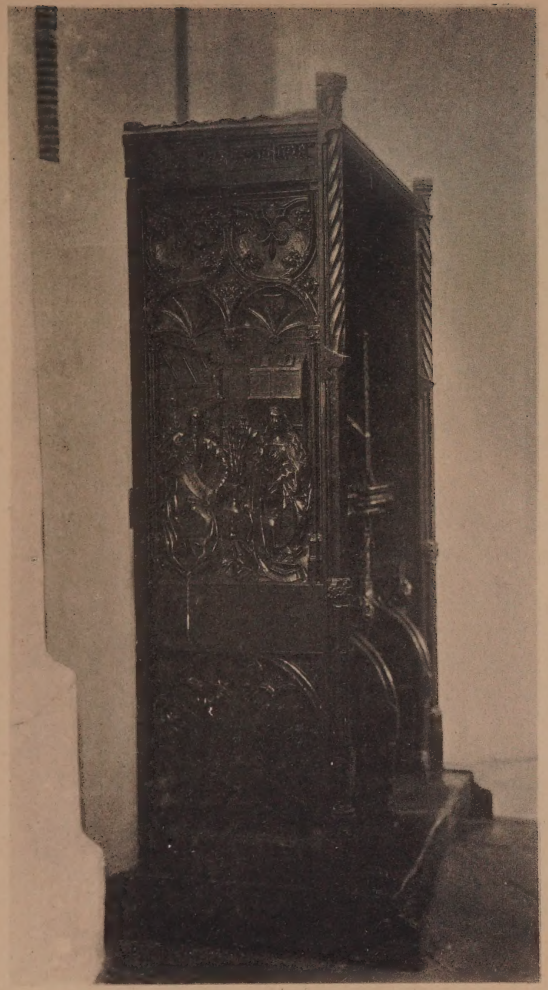
58. Bardowick, Dom.



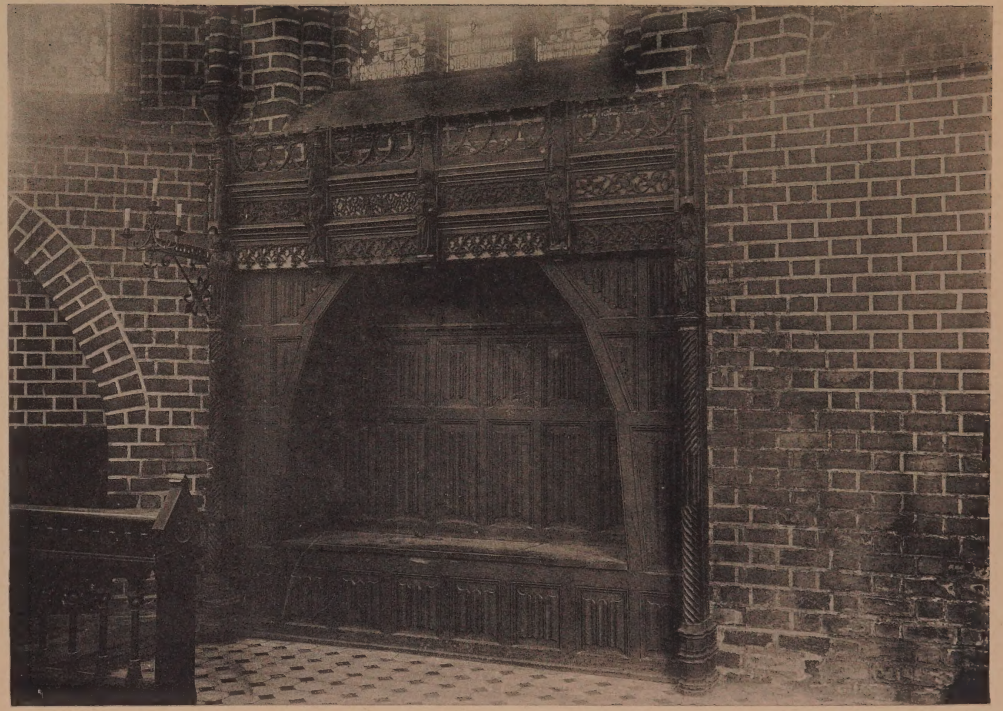
59. Bardowick, Dom.

60. Wismar, St. Jürgen.

61. Wismar, St. Jürgen.



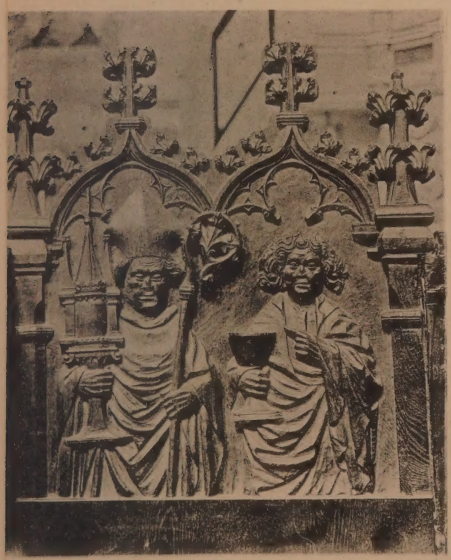
62. Norden, St. Ludgerikirche.



63. Ramelsloh, ehem. Klosterkirche.

64. Lübeck, Dom.

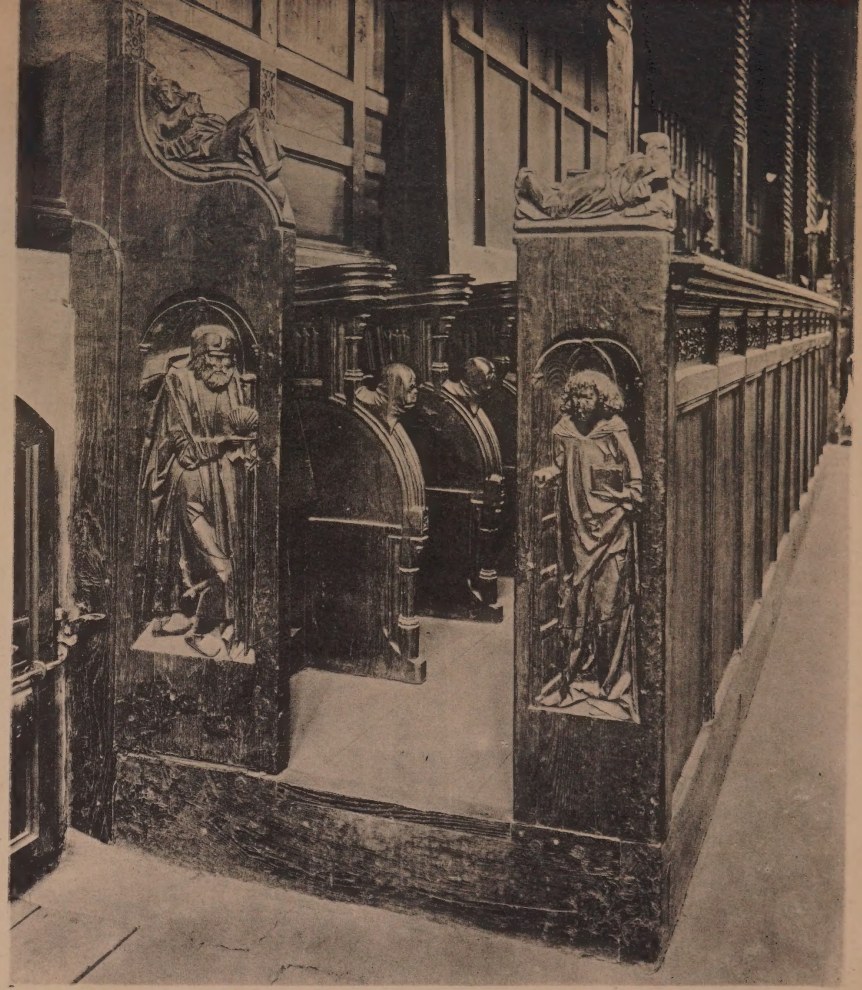
65 Lübeck, Dom.



66. Lübeck, Dom.

67. Lübeck, Dom.

68. Hildesheim, Michaeliskirche.



69. Lübeck, Jakobikirche.

84-B1887

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg i. Els.

Von den

BEITRÄGEN
ZUR NIEDERSÄCHSISCHEN KUNSTGESCHICHTE

befinden sich folgende Bände in Vorbereitung:

Bd. 2. Die gotische Plastik Hildesheims.
Bd. 3. Die niedersächsische Malerei um 1400.

Vom Herausgeber vorgesehen sind weiter:

Bd. 4. Die Wechselbeziehungen der niedersächsischen Literatur und bildenden Kunst.
Bd. 5. Die mittelalterlichen Glasmalereien Niedersachsens.
Bd. 6. Die mittelalterlichen kirchlichen Bauten Niedersachsens.
Bd. 7. Die mittelalterlichen bürgerlichen Bauten Niedersachsens.
Bd. 8. Die niedersächsische Plastik des 11.—13. Jahrhunderts.
Bd. 9. Die mittelalterlichen niedersächsischen Miniaturen.
Bd. 10. Die hanseatische Plastik von 1350—1450.
Bd. 11. Die hanseatische Plastik um 1500.
Bd. 12. Die niedersächsische Malerei des 15. Jahrhunderts.
Bd. 13. Die hanseatische Malerei um 1500.
Bd. 14. Die niedersächsische Bronzeplastik des 15. Jahrhunderts.

Fortsetzung s. S. 4 des Umschlages.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01583 5636

Bd. 15. Die niedersächsischen Goldschmiedearbeiten des Mittelalters.
Bd. 16. Die niedersächsische Renaissanceplastik.
Bd. 17. Die niedersächsischen Textilien des Mittelalters.
Bd. 18. Die niedersächsischen Möbel des Mittelalters.
Bd. 19. Der niedersächsische Kupferstich und Holzschnitt des Mittelalters.
Bd. 20. Die niedersächsischen Bauten des Barock.
Bd. 21. Die niedersächsische Malerei des Barock.
Bd. 22. Die niedersächsische Plastik des Barock.

Bearbeitern, die eines der Themata 4—22 in Angriff nehmen wollen, steht der Herausgeber der Sammlung, Privatdozent Dr. Habicht, Hannover, Allmerstraße 8, gern mit Rat zur Verfügung. Nach dessen Entscheidung über die Aufnahme der betr. Arbeit in die Sammlung sind mit dem Verlage J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel), Straßburg, Möllerstraße 16, die üblichen Vereinbarungen zwecks Aufnahme in die «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» zu treffen. Die aufgeführten Titel sollen lediglich den Stoff der zu bearbeitenden Aufgaben bezeichnen und ebensowenig starr bindend sein wie die oben gewählte Reihenfolge der Bände.

Die Verlagsbuchhandlung.